АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ
ПРИ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

В. П. ФРАЁНОВ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Курс лекций

МОСКВА 2003

УДК 78
ББК 85.31
Ф 82

Редактор-составитель
О. В. Фраёнова

Комментарии О. В. Фраёновой, Т. И. Сорокиной, А. В. Ивановой-Дятловой
Предисловие А. В. Ивановой-Дятловой

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России 2001–2005 гг.»

Фраёнов В. П.
Музыкальная форма: Курс лекций / Редактор-составитель О. В. Фраёнова. Комментарии О. В. Фраёновой, Т. И. Сорокиной, А. В. Ивановой-Дятловой. Предисловие А. В. Ивановой-Дятловой. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. — 198 с., илл.

Публикация лекций по музыкальной форме, прочитанных видным московским педагогом В. П. Фраёновым (1930–2002) в 1999–2002 учебных годах на теоретическом отделении Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Книга адресована учащимся и преподавателям средних специальных учебных заведений и всем тем, кто интересуется вопросами формы в музыкальном искусстве.

ISBN 5–89598–137–2



От составителя

Книга представляет собой публикацию конспектов лекций по курсу музыкальной формы, прочитанных В. П. Фраёновым для учащихся-теоретиков в Музыкальном училище при Московской консерватории.

За 20 с лишним лет преподавания предмета на теоретическом отделении (с 1980 по 2002 гг.) В. П. Фраёнов разработал специализированный училищный курс, цель которого определял как создание основ профессионализма. Несколько последних лет своей преподавательской деятельности он работал над учебником для теоретиков и исполнителей, который, к великому сожалению, не успел окончить[1]. В предисловии к учебнику (датировано 2000 годом) он таким образом определяет содержание предмета: «...рассмотрение форм классико-романтической музыки (также форм произведений XX века, развивающих классико-романтическую традицию) и некоторых форм эпохи барокко, — тех, словом, которые по сей день удерживают значение нормы в музыкальном искусстве и служат фундаментом его профессионального знания, а для исполнителей — основой репертуара». Цель курса — «помочь учащимся научиться анализировать музыкальные ***формы***, подразумевая под этим прежде всего приобретение навыка разбираться в музыкально-строительной технологии, без которого музыкант то же, что врач без знания анатомии. Более высоких целей (в частности, выработки умения выполнять "целостные" анализы с привлечением инструментария музыкальной поэтики) училищный курс не ставит и ставить не может, не выходя за свои пределы... Практическая ориентация не отменяет, а, напротив, предполагает довольно основательное описание форм».

Практическая направленность курса усиливалась серьезными индивидуальными занятиями, во время которых Виктор Павлович не просто спрашивал задание, а многое растолковывал[2]. На лекционных занятиях звучало много музыки, записи слушались непременно с партитурой или клавиром в руках, причем Виктор Павлович предпочитал слушать в классе ту музыку, которая не проходилась по предмету музыкальной литературы. Изрядная часть сочинений, приводившихся в качестве образцов, разбиралась в классе по нотам[3].

Излагавшуюся на уроках теорию Виктор Павлович рассматривал как «прикладную и не претендующую на самодостаточность». Однако формы описывались им основательно и весьма подробно. Особенное значение Виктор Павлович придавал темам «метр и мотив», «период/предложение» и «простые формы», полагая их фундаментом формостроения. Форме Виктор Павлович обучал в связи с гармонией, причем с годами все больше занимался прохождением в курсе формы основ современной гармонии. Невозможно переоценить его опыт преподавания полифонии[4]. По конспектам легко заметить и высокую «плотность» материала.

В предисловии к неоконченному учебнику формы В. П. Фраёнов обозначил теоретические основы преподавания им формы: «В учебнике удерживаются основные теоретические положения и терминология в том виде, в каком они стабилизировались в "Музыкальной форме" И. В. Способина. Нельзя, однако, не считаться с тем, что за полвека, прошедшие со времени 1-го издания этой замечательной книги[5], многое изменилось в музыкальном образовании. Существует надобность с одной стороны в уточнении, с другой — в расширении некоторых понятий. Практика показывает, что целесообразно не изобретение новых терминов, а вызволение из небытия забытых в двадцатые и последующие годы XX века названий

---

[1] До 1980 г. В. П. Фраёнов преподавал форму на исполнительских отделениях. Многие его ученики-пианисты вспоминают, что Виктор Павлович не только научил их разбираться в том, что они играют, но привил им вкус к «копанию» в музыке. К слову, В. П. Фраёнов — автор Программы-конспекта «Анализ музыкальных произведений» для исполнительских отделений училищ (М., 1982), в дальнейшем сокращенной до просто Программы (М., 1987). (Название Программы, впрочем, не отражает сути предмета: В. П. Фраёнов и тогда, и впоследствии учил *музыкальной форме*.)

[2] Индивидульные занятия помогали вести ассистенты — Т. И. Сорокина и Е. В. Щербаков, которые в настоящее время продолжают вести курсы музыкальной формы и полифонии у теоретиков.

[3] В. П. Фраёнов считал важным для музыканта не только научиться играть по партитуре, но и буквально *читать* партитуру (вспоминается в этой связи высказывание Д. А. Блюма: «Не читайте перед сном детективы, читайте квартеты»).

[4] Широко известен «Учебник полифонии» В. П. Фраёнова (2-е изд. М., 2002.)

[5] Первое издание «Музыкальной формы» И. В. Способина вышло в 1947 г.

(например, большое предложение), и — более того — общетеоретических положений (например, принципиальное противоположение форм "песенных" и "рондо")».

Все это Виктор Павлович мог бы сказать и о своих лекциях. В темах, касающихся масштабно-тематических структур, он опирался на разработки Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана. Не могла быть не учтена им реформаторская деятельность Ю. Н. Холопова, долгие годы преподававшего курс музыкальной формы в училище и в консерватории. Виктор Павлович всегда ориентировался на блестящий педагогический опыт Ю. А. Фортунатова (в особенности на его лекции по истории оркестровых стилей).

Публикуемые тексты являются расшифровкой конспектов, сделанных учениками Виктора Павловича во время лекций. Лекции читались по учебному расписанию для теоретиков 2-го и 3-го курсов. Материал сгруппирован в три части. Часть I и Часть II воспроизводят каждая полный полуторагодичный курс предмета. Часть I содержит записи, сделанные с февраля 1999 г. по май 2000 г. С. Михеевым и И. Чернявским. Конспекты, записанные в феврале 2000 г. — мае 2001 г. Е. Калининой и М. Казачковой (датировка лекций скорректирована по тетрадям А. Юрковой), составили основу Части II. В Части III опубликованы фрагменты конспектов, сделанных на протяжении февраля 2001 г. — мая 2002 г. О. Крючковой, О. Бакулиной и М. Лопатиным, — слушателями последнего курса, прочитанного В. П. Фраёновым от начала до конца. Опубликованные в Части III фрагменты лекций о формообразующей роли гармонии в XIX — XX вв. записаны учениками со слов Т. И. Сорокиной.

Конспекты разных лет, хотя и излагают последовательно один и тот же предмет, во многом различаются. Главное объяснение этому, наверное, в том, что В. П. Фраёнов, годами преподавая одни и те же дисциплины, никогда не читал одинаковых лекций. Здесь сказывалось и его неугасавшее стремление к совершенствованию своего собственного знания, и его выдающийся педагогический дар, и виртуозное ораторское мастерство.

Работа над расшифровкой конспектов оказалась связанной с определенными трудностями. Прежде всего, специфичен сам текст конспектов, отражающий два происходящих одновременно процесса — чтения лекции и ее записи. Каждый конспект так или иначе всегда имеет печать индивидуальности своего автора.

Для восстановления текста лекций было взято оптимальное, как представлялось сначала, количество конспектов — по два от каждого курса. Такое количество должно было обеспечить необходимую долю объективности. При работе над конспектами 1999–2000 гг. и 2000–2001 гг. выяснилось, что эта идея себя оправдала. Другое дело, что сконцентрированность материала и определенность изложения на уроках В. П. Фраёнова располагали к точной записи. При расшифровке конспектов за 2001–2002 гг. двух вариантов оказалось мало: из-за обширных пропусков в тексте возникла необходимость использовать третий вариант конспекта. В результате Часть III состоялась в виде фрагментов лекций. Фрагментами конспектов за 2001–2002 гг. дополнена также Часть II (самый основательный из таких фрагментов — тема «Концентрическая форма»).

Текст ученических конспектов литературно не обработан. Он набран так, как записан в тетрадях, за исключением того, что «вытянуты» сокращения слов, упорядочены знаки препинания, — словом, за исключением неизбежной редакторской правки. Внесенные редактором уточнения, а также короткие комментарии, необходимые для облегчения чтения и понимания текста, взяты в квадратные скобки.

В конспектах приводится огромное количество названий музыкальных произведений. Фортепианные сонаты и концерты даются по номерам и тональностям, как правило, без указания «фортепианный». Нумерация произведений Моцарта дается по Указателю Кёхеля (KV). Ссылки на Хорошо темперированный клавир Баха даются в сокращении (ХТК I, ХТК II). Названия некоторых опер и балетов и других известных произведений иногда даются без упоминания автора. Одно и то же произведение, известное под разными названиями, может идти по-разному («Вольный стрелок», «Волшебный стрелок» или «Фрайшютц»; «Жизнь за царя» или «Иван Сусанин»). Нередки неполные названия («Руслан» вместо «Руслан и Людмила»). Партитурные цифры и литеры, номера тактов в разборах формы тоже даются так, как они записаны в тетрадях. В некоторых случаях редактором введена нумерация произведений Баха по Указателю Шмидера (BWV).

Отчасти сохранен специфический вид текста, свойственный конспекту. Мелким шрифтом набраны вставки в основной текст: это комментарии самого Виктора Павловича к произведениям, которые слушались в классе, и к произведениям, которые разбирались в классе по нотам (то и другое обозначается весьма наглядно: значками [illegible] и [illegible]); разного рода разъяснения по формам, гармонии; практические рекомендации; рассуждения «на тему». В рамках помещены пояснения к общим понятиям. Сохранены придающие определенную выразительность тексту нестандартные знаки. *Курсивом* выделены специфические выражения Виктора Павловича. Ученические заметки на полях тетрадей обозначены *NB*.

Без специальных оговорок используются привычные для любого музыканта буквенные обозначения гармонических функций, отдельных звуков и тональностей, общепринятые обозначения аккордов.

Применяются условные знаки:

→ «модуляция», «переход»;

⌊D⌉→ — «доминанта к...»;

знак = означает количественное равенство, смысловое тождество.

Используются аббревиатуры:

ГП — главная партия;

ПП — побочная партия;

СП — связующая партия;

ЗП — заключительная партия;

ГТ — главная тема;

ПТ — побочная тема;

Мт — метрический такт;

Гт — графический такт;

ОП — органный пункт.

В схемах применяются условные сокращения:

R или Р — разработка;

Э — эпизод;

Т— тема;

И — интермедия.

В разборах формы применяются сокращения:

т., тт. — такт, такты (номера по клавиру или партитуре);

ц., цц. — цифра, цифры (по клавиру или партитуре).

Схемы форм приводятся только в Части I (Часть II снабжена отсылками на соответствующие страницы). «Вопросы к экзамену» даны только в Части I, поскольку принципиальных изменений Виктор Павлович в них не вносил; незначительно менялось лишь распределение материала по экзаменационным «билетам» (по-видимому, в зависимости от необходимого их количества).

Безусловно, никакой, даже самый подробный конспект не может заменить живого слова. Не может он заменить и фундаментального учебника, над которым В. П. Фраёнов столь тщательно работал. Восстановление учебника — дело во всех отношениях нелегкое и принадлежит будущему. Хотелось бы надеяться, что практическая надобность в этом учебнике на малую часть будет восполнена изданием конспектов.

Составитель приносит искреннюю благодарность всем тем, кто помогал в подготовке издания, прежде всего Т. И. Сорокиной, А. В. Ивановой-Дятловой, С. Н. Лебедеву, А. М. Яхьяеву, Е. Веселовой и предоставившим свои записи выпускникам Училища.

Предисловие

Даже самая аккуратная запись, едва ли не дословно воспроизводящая устную речь, лишь в очень малой мере способна передать обаяние слова. Между тем воздух живого личного общения — весьма значительный обучающий фактор в преподавании В. П. Фраёнова. Нужно надеяться, что совместная память всех тех, кто знали и ценили Виктора Павловича, сохранит неповторимый стиль, свойственный всем проявлениям его многогранной личности. Особого внимания заслуживает его своеобразное, глубоко продуманное отношение к слову; впрочем, цельность личности Виктора Павловича такова, что невозможно говорить о его отношении к какому-то одному явлению, не упоминая о его жизненной позиции в целом.

Виктор Павлович был в высокой степени наделен даром слова. Он легко и быстро находил нужные точные слова для своих всегда метких характеристик. Его речь, и письменная, и устная, безупречно и безусловно следовала правилам грамматики. Но эти правила были не оковами, а средством создания живого, своеобразного, запоминающегося стиля речи. Пользуясь своим чувством языка и языковой нормы, Виктор Павлович умел освежать и обновлять смысл самых затертых слов. Для этого он использовал их или в изначальном значении или, наоборот, в каком-нибудь неожиданном смысле и в непривычном грамматическом контексте. Виктор Павлович ценил выразительные возможности разных слоев русской лексики; он не чурался ни крепких словечек, ни затрепанных обиходных выражений, ни нововведений молодежного слэнга, применяя их для придания глубины и объемности изображению. Его речь постоянно комментирует сама себя, создает вокруг себя некое интеллектуальное поле, атмосферу самопознания и самоанализа. Возвышенные же или слишком серьезные вещи Виктор Павлович никогда не поминал всуе, охраняя их таким образом от обесценивания.

Виктор Павлович никогда не вел пустых разговоров. Он говорил только то, без чего нельзя было обойтись. Еще более придирчив и скуп был Виктор Павлович в письменной речи. Он неделями мог обдумывать один какой-нибудь абзац или определение с единственной целью сократить его.

При этом Виктор Павлович был наделен блестящим остроумием. Он сам умел шутить и ценил эту способность в других. Образцом остроумного собеседника был для него Юрий Александрович Фортунатов. Свое понимание остроумия Виктор Павлович черпал у Пушкина и больше, чем умение находить неожиданные слова для «приевшихся вещей», ценил способность находить неожиданные связи между, казалось бы, далекими предметами и идеями, видеть суть дела с новой, неисследованной стороны.

Пушкин был любимым автором Виктора Павловича и единственным, в чьих зрелых произведениях он не находил никаких недостатков. У Пушкина он учился противопоставлять *просторечие простомыслию*. Забавные, неожиданные, парадоксальные определения, дававшиеся Виктором Павловичем многим понятиям, внутренне ничуть не противоречивы, но, чтобы охватить их умом и справиться с их парадоксальностью, нужна работа мысли.

Особенности речи Виктора Павловича определяются главной составляющей, императивом его личности: стремлением всё делать безупречно («самодисциплина — основа культуры» — одна из его присказок). Его природа не допускала «преобладания формы над содержанием». Но глубокое содержание его личности проявлялось в формальном совершенстве всего, что он делал, всех его многочисленных умений. Те, кто близко знал Виктора Павловича, считали, что он умеет всё.

Виктор Павлович любил повторять вслед за И. Ф. Стравинским: «стиль — это человек». Он никогда ничего не делал случайно, просто так, по воле обстоятельств. О художественных произведениях, которые ему казались несовершенными, он пренебрежительно отзывался: «эстетика необязательного».

Во всем, что делал Виктор Павлович, в частности и в особенности в преподавании, отображается его цельная и своеобразная личность. Так, цель курса формы — научить анализировать формы определенного круга произведений; способ — последовательное и неуклонное приращивание понятия к понятию, навыка к навыку, железнологическое «протаскивание» (Durchführung — это слово нравилось Виктору Павловичу своей труднопроизносимостью, как бы иллюстрирующей трудность процесса) приемов анализа через страны, века, авторов, стили. Результат — ремесленный навык. Виктор Павлович гордо настаивал на том, что он учит технологии и ремеслу. Фраза, произносившаяся с удовольствием: «разъял, как труп». Но при этом Виктор Павлович определял свою преподавательскую цель так: «через научение конкретным вещам прививать интерес к общим вопросам». Истинный смысл, сверхзадача обучения —

синтез в сознании ученика единого образа культуры, приятие этой культуры как своей, определение своего места в ней — то есть становление профессионала-человека. Виктор Павлович учил ощущать свою личность и свою профессию как нечто нераздельное.

Как-то раз (это было летом 2002 года) после встречи, во время которой Виктору Павловичу «наговорили кучу комплиментов», в частности, что-то вроде «Вы служите великому искусству», он, польщенный, но не воспринявший эти комплименты всерьез, сказал смеясь: «Чепуха. Но правда и то, что я, кажется, что-то стал понимать. И мне даже кажется, что я могу научить этому других».

Когда заучившиеся ученики вопрошали, в чем смысл их страданий, Виктор Павлович отвечал: «В самопознании духа».

А. В. Иванова-Дятлова

Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет;
мысли же могут быть разнообразны до бесконечности.
А. С. Пушкин

Часть I. Курс лекций 1999–2000 гг.

13.2.1999

[ВВЕДЕНИЕ]

[РЕКОМЕНДАЦИИ ПО УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:]
Учебник Способина — первый отечественный и самый лучший[1];
«Анализ музыкальных произведений» Мазеля и Цуккермана[2];
пять или шесть книг Цуккермана (есть неоконченное)[3];
ленинградский учебник «Музыкальная форма» под редакцией Тюлина[4];
«Форма в музыке XVII — XX вв.» Кюрегян[5].

Училищный курс Анализа форм ограничен временны́ми рамками от Баха до раннего Прокофьева, то есть так называемой к л а с с и к о - р о м а н т и ч е с к о й м у з ы к о й (включая русскую)[6].

Смысл термина м у з ы к а л ь н а я ф о р м а складывается по крайней мере из трех составляющих, то есть музыкальная форма — это:

1) эстетическое средство выражения содержания;

2) строение, структура, конструкция музыкального произведения;

3) название учебной дисциплины.

[Содержанием художественного произведения занимается] эстетика — философия искусства. Музыкальная эстетика по сути существует с конца XVIII — начала XIX вв. (Кант, Гегель).

Музыка — искусство
— временно́е;
— звуковое.
— Музыка — звуковое воплощение внутреннего мира человека.

Музыка ж и в е т в о в р е м е н и; это процесс, единство становящегося и ставшего, ряд неких звучащих моментов. Эти звучащие моменты — [не отдельные, а] сливающиеся — составляют диалектическую основу временно́й природы музыки. Например, восьмитактовая тема как нечто целое есть слияние моментов.

М а т е р и я музыкального искусства — з в у к — есть что-то весьма неопределенное. Он невещественен, не обладает массой, не напоминает из окружающей действительности ничего. Но: он способен насыщаться выразительностью; он исчисляем по высоте и соотношению объемов (Лейбниц: «музыка — бессознательное наслаждение души вычислением»).

---

1 Способин И. В. Музыкальная форма. 4-е изд. М., 1967.

2 Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.

3 В том числе в серии «Анализ музыкальных произведений»: Вариационная форма. М., 1974; Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980; Сложные формы. М., 1983; Рондо в его историческом развитии. Ч. I, II. М., 1988, 1990.

4 Музыкальная форма / Авторы Ю. Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник, А. Пэн, Т. Тер-Мартиросян, А. Шнитке. Общая редакция Ю. Н. Тюлина. 2-е изд. М., 1974.

5 Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. М., 1998.

6 Из музыки XX в. разбирались также сочинения Стравинского, Хиндемита, Шёнберга, Берга, Мясковского, Шостаковича, Тищенко, Свиридова и др.

Существо музыки не в изобразительности; более того, определить, чтó говорится музыкой, нельзя. Содержание музыки — это внутренний мир человека, состоящий из неразделимых начал — рационального и эмоционального («чувство существования»).

Музыка представляет собой единство формы и содержания. Разделяются они мысленно. Содержание — это то, что музыка дает слушателю; то, *что* слушатель *внимает*[7]. Отсюда следует, что вся звуковая часть музыки — содержание. Содержание выражается через форму; форма есть то, чтó выражает содержание. Следовательно, вся звуковая часть музыки — форма. Содержание и форма — осмысление переживания или переживание мыслимого — одно и то же. Гегель: «музыка — мышление, не доходящее до понятия».

16.02.1999

МЕТР. МОТИВ

Метр чрезвычайно важен во всех искусствах. Метр — это пульсация метрических долей, последовательность более сильных и более слабых звуков. Благодаря метру можно измерять музыку, сопоставлять продолжительность ее частей.

Метрические доли бывают разные: более сильные и более слабые. Расстояние от 1-й сильной до 2-й сильной доли равно метрическому (истинному, реальному) такту. 2-я сильная доля показывает границу 1-го метрического такта и определяет тактовый размер. Сильные доли, а соответственно и метрические такты, тоже различаются между собой как более сильные и более слабые.

Различаются метр строгий и метр свободный. В музыке строгого метра расстояния между всеми сильными долями равны, то есть метрические такты одинаковы. В музыке свободного метра (фольклор, старинная музыка) расстояния между сильными долями разные (либо сильные доли не выражены или выражены сильными слогами в тексте); метрические такты различаются по величине.

Квадратность — метрическая структура, в основе которой лежит двутакт или тактовая структура с более высокими показателями степени числа 2. Бóльшая часть классико-романтической музыки основана на квадратности (часто с расширениями, дополнениями и т. д.). В ряду метрических тактов 2-й такт сильнее 1-го и весомее в смысловом отношении. 2-я сильная доля *определивает* 1-й такт и определяет размер. На том же основании 2-й двутакт оказывается сильнее 1-го двутакта. По аналогии 2-й четырехтакт сильнее 1-го.

Метрический восьмитакт — скелет метрического периода:

∪	–	∪	=	∪	–	∪	≡
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**

Сильнейший здесь — 8-й такт, очень сильный — 4-й, сильные — 2-й и 6-й, слабые — 1-й, 3-й, 5-й, 7-й такты.

Метрический период — основа формы классического периода. На эту основу «навешиваются» гармония, ритм, мелодия.

Предел метрического периода — 16 тактов. При дальнейшем увеличении числа тактов их простого смыслового различения для сохранения целостности периода становится недостаточно (для 32 тактов, например, уже нужны модуляции и другие [средства объединения]).

Мотив — наименьшая выразительная и структурная единица, не членящаяся на более мелкие единицы того же порядка; основной строительный элемент. Музыка в *техническом* смысле слова есть сцепление мотивов.

Мотив — это звук или несколько звуков, объединенных вокруг одной сильной доли. Чаще всего о мотиве судят по мелодии. На самом деле в понятие мотива включается всё звучащее. Мотив может сводиться к одному звуку (Симфония C-dur [№41] Моцарта, трио из Менуэта). Обычно звуков больше. Часто мотив начинается с затакта. Начало следующего мотива узнаём по признаку смены гармонии. Признак окончания мотива — разрешение задержания.

В нормальном периоде 8 тактовых мотивов. Другими словами, количество мотивов и реальных (метрических) тактов совпадает. Из этого следует *анатомический* вывод: музыка сочиняется по однотактам. Могут быть одинаковые, схожие и подобные мотивы. Наконец, могут быть просто разные мотивы. Мотивы группируются.

[7] Один из примеров обогащения и освежения смысла слова путем помещения его в непривычные грамматические условия.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
чтение партитур квартетов (от Гайдна до Шостаковича).

Чаще всего мотив начинается со смены гармонии. Если есть задержание, то чаще мотив заканчивается со звуком разрешения. Бывает, что мотив разбивается на ритмические группки, называемые субмотивами, поскольку не во все из них входит сильная доля [как обязательный признак мотива].

Цезуру не следует называть каденцией; 2-й и 6-й такты [периода] обеспечивают только цезуру.

Такты 5–6 (точка золотого сечения) — обычное место кульминации в периоде.

20.2.1999

ПРЕДЛОЖЕНИЕ И ПЕРИОД

Наименьшие формы изложения темы — п р е д л о ж е н и е и п е р и о д. Входят в состав буквально всех форм классико-романтической музыки. Начальная часть всех простых форм. Могут быть частью сложной формы (например, трио в менуэте, ГП или ПП в сонатной экспозиции). Предложение подобно периоду, но не зависимо от него, например, оно может служить изложением темы. В музыке XIX — 1-й половины XX вв. период бывает формой самостоятельного произведения (миниатюры): романс «Люблю тебя» Грига; Прелюдия F-dur Рахманинова. Предложение как форма миниатюры встречается очень-очень редко (практически не встречается).

Период/предложение — некий м о д у л ь.

М о д у л ь — условная единица, мера соизмерения частей и целого, необходимая, чтобы *гармонизовать* — уравновесить их между собой.

Сходные по применению, период и предложение различаются по строению.

Предложение может быть 4-, 8- и 16-тактным. Может быть самостоятельным или частью периода. Это цельное образование с одной каденцией. Главный признак предложения — н е ч л е н я щ а я с я н а з а в е р ш е н н ы е ч а с т и ф о р м а. Ее составляющие *порознь не работают.*

Период отличается от предложения величиной и особенностями строения. Период может быть 8-, 16-, редко 32-тактным, но не 4-тактным. ([В реальности количество тактов может быть другим, но сейчас] речь идет об основе формы.) Э т о ф о р м а, с о с т о я щ а я и з д в у х з а к л ю ч е н н ы х к а д е н ц и я м и ч а с т е й, н а з ы в а е м ы х п р е д л о ж е н и я м и. В периоде с квадратной метрической основой есть серединная и заключительная, половинная и полная каденции, причем заключительная может быть как полной, так и половинной.

В и д ы п е р и о д а:
1) из двух предложений — а) малый (8 тактов); б) большой (16 тактов);
2) производный — из трех предложений (12, 24 такта);
3) исключительный — увеличенный (32 такта).

В и д ы п р е д л о ж е н и я:
1) основное — а) малое (4 такта); б) большое (8 тактов);
2) производное — увеличенное (16 тактов).

Существуют другие классификации периодов, например, историко-стилистическая:
— период эпохи барокко;
— период эпохи венского классицизма;
— период эпохи (раннего) романтизма;
— период эпохи постромантизма и т. д.

Н а ш а классификация самая детальная и применимая, но не учитывает стилистических особенностей музыки.

Малый период

М а л ы й п е р и о д — в о с ь м и т а к т н а я ф о р м а, с о с т о я щ а я и з д в у х м а л ы х п р е д л о ж е н и й, з а к л ю ч е н н ы х р а з н ы м и к а д е н ц и я м и и и м е ю щ и х, к а к н о р м а, о д и н а к о в о е с т р о е н и е.

Первое, начальное предложение — г л а в н о е, или предыдущее; второе, завершающее — п р и д а т о ч н о е, или последующее[8]. Период — форма, которая может быть названа с о с т а в н о й, так как входящие в его состав предложения относительно самостоятельны: музыкальное содержание в них

[8] Терминологические заимствования из системы грамматических отношений носят принципиальный характер. Виктор Павлович видел некоторую аналогию между основами музыкальной формы и синтаксическими структурами языка.

вполне высказано. Предложения должны быть замкнуты [каденциями] и иметь минимальную, но развитую структуру: удвоенный двутакт (то есть четырехтакт). *Четырехтакт — техническое условие высказанности*; меньше предложение не бывает.

Предложения по своему положению в периоде различаются, неодинаковы. В смысловом отношении [и по местоположению] главное предложение занимает начальную позицию: это вопрос, придаточное — конечную позицию: это ответ, отзыв. Следовательно, придаточное предложение логически важнее, оно дополняет и утверждает общий смысл.

Есть еще одно определение периода: «единство двух самостоятельных предложений». На самом деле предложения обязательно как-то связаны и всегда имеют что-то общее и что-то отличное. Второе предложение всегда *отражает* главное, но не совпадает с ним. Отражение может проявляться по-разному: в структурной повторности, соотносимости каденций (на D в главном и на T в придаточном).

Признаки периода:

— предложения, составляющие период, замыкаются разными каденциями;

— предложения имеют одинаковое строение, одинаковую группировку тактов: (2 2)(2 2) либо (1 1 2)(1 1 2). По крайней мере их начала совпадают, то есть имеют одинаковую структуру: (1 1 1 1)(1 1 2) либо (2 1 1)(2 2).

Это — *технические условия существования периода*. Если структура предложений не совпадает — например, (2 2)(1 1 2) либо (1 1 2)(2 2), то это большое предложение либо период — в том случае, если в 4-м такте есть каденция. То есть в любом случае, если [в 4-м такте] есть каденция, — это период.

Мотивный состав предложений может быть любым. Мотивы могут повторяться или нет. Предложение может быть построено из одного мотива: (a a' a'' a'''). Может быть (a a' b b') — довольно частая комбинация, например, в народных песнях. Возможны другие комбинации: (a b a' b') — часто встречающаяся; (a b a' c), (a b b' a), (a b b' c), (a b c a'), (a a' a'' b), (a a' b a''). [Комбинация] (a b b' b'') — очень редкая (например, «Баркарола» из Времен года Чайковского), (a a' b c) и (a b c d) — наиболее употребительные.

[Принцип группировки тактов в связи с мотивным строением:] сходство членит, различие объединяет. [Таким образом, противоположным] случаям (a a a a) и (a b c d) соответствуют тактовые структуры (1 1 1 1) и (2 2). [Возможны] видоизменения: (1 1 2) = (a a b c), (a a a b); (2 2) = (a b b a). Самые употребительные [группировки] — (1 1 2), (2 2), реже (2 1 1), еще реже (1 1 1 1) («Киарина» в Карнавале Шумана).

Типы периода. [Классификация периодов по типу] зависит от мелодико-тематического содержания предложений и их мотивного сходства или несходства. Различаются:

1) период из сходных предложений (называемый также «период повторного строения»);

2) период с обновленным вторым предложением (его также иногда причисляют к «периоду повторного строения»);

3) период из разных предложений.

(У Мазеля и Скребкова период делится на 1) «период повторного строения» и 2) «период единого строения»[9].)

Период из сходных предложений — форма, в которой придаточное предложение выглядит как возвращение главного; *одинаковость* должна быть очевидной (то есть не [должна] требовать доказательств). Чаще (в большинстве случаев) сходны только начала. Бывает, что предложения совпадают полностью, кроме каденций. Очень часто бывает, что 2-е предложение [начинается] в другой тональности (Моцарт, Соната D-dur KV 576; Бетховен, Багатель ор. 33 F-dur: 2-е предложение в D-dur). Это самый простой, ясный, следовательно — употребительный период в музыке всех жанров, стилей, стадий.

Период с обновленным вторым предложением — форма, в которой придаточное предложение удерживает черты главного, но заметно от него отличается. Оно обновленное — то есть новое, но сохраняющее ясную зависимость от главного. Материал придаточного предложения слышен не как повторение (Бетховен, Соната для скрипки №7, II часть: [есть] общие мотивы). Гармоническое содержание начал предложений разное (гармония начал никогда не совпадает).

Период из разных предложений — форма, в которой мотивы придаточного не являются производными от главного и ни в каком виде в нем не присутствовали (Моцарт, KV 247 Дивертисмент F-dur, V часть). Чаще сохраняется фактурный рисунок, сильного контраста нет; разная гармония начал. Это не очень употребительная форма, встречается главным образом в вокальной музыке, где музыка следует за текстом.

---

9 Виктор Павлович считал это определение неправильным в принципе, имея в виду содержащуюся в нем логическую ошибку: период, лишенный периодичности.

Большое предложение

Большое предложение — восьмитактная форма, представляющая собой цельное, единое построение от начала до заключительной каденции.

Немецкое «der Satz». [В настоящее время это] не общепринятый термин. Предложен немецкими теоретиками в XIX в., до начала XX в. был общеупотребительным: Танеев, Аренский. Позже такой термин отменили: после революции все стали называть его периодом — *для рабфака*. У Мазеля и Скребкова он называется «период единого строения» — читай: период, не членящийся на предложения.

В большом предложении, как норма, одна заключительная каденция. Его половины порознь несамостоятельны и не имеют смысла. 1-й четырехтакт начинает форму, но не завершается каденцией и «втекает» во 2-й четырехтакт, который «вытекает» из 1-го и завершает форму. Иначе говоря, 1-й четырехтакт подразумевает продолжение самого себя во втором четырехтакте; со своей стороны 2-й четырехтакт только продолжает первый. Отсюда — монолитность.

Главное свойство большого предложения — цельность. Главный признак — апериодичность (то есть отсутствие повторности). Большое предложение не состоит из малых предложений. Его составляющие — большие четырехтактные фразы.

Применение большого предложения — Satz — не отличается от применения малого периода. Как и малый период, оно используется в составе [более] крупных форм; из его повторения с другой каденцией образуется большой период. Очень редко применяется как форма какой-либо миниатюры: Шуман, ор. 24 №7 «Смотрят с гор руины Рейна» (Мт = 6/8); Григ: ор. 39 №2 «Тайная любовь»; ор. 61 «В горах Норвегии»; Глинка, «Где наша роза»; Скрябин, Прелюдия ор. 11 As-dur (Мт = 6/4 = 2Гт).

[2-й четырехтакт большого предложения —] не повторение и не второе предложение; [здесь] преобладает фигура дробления.

Дробление с замыканием (2 2 1 1 2) — самая распространенная структура большого предложения. Мотивный состав [большого предложения со структурой (2 2 1 1 2)]: вначале двутакт (a b); на участке дробления (тт. 5–6) — повтор мотива; в остальном — всё что угодно. [По схеме это] (a b ? ? x x ? ?), где «?» обозначает любой мотив, «x» — одинаковые мотивы. Чаще всего повторяется начальный двутакт (a b a b), точно или варьированно. Новый мотив, как правило, вводится на участке дробления и часто сохраняется в каденции (a b a b c c c d). Гайдн, Симфония №98 B-dur, Финал: всё из начального двутакта. Возможен репризный мотивный состав: Чайковский, 6-я симфония, I часть, ПП, большое предложение (в замыкающем двутакте возвращается начальный двутакт, с повторением 2-й половины — дополнением). [Возможно] мотивное обновление: Моцарт, Квартет Es-dur, [I часть,] ГП (a b c d e e f g) (кроме тт. 5–6 повторяющихся мотивов нет). Встречаются очень сложные случаи: Бетховен, Квартет ор. 127, I часть: вариация E-dur (у альта и виолончели период из сходных предложений, у скрипок — большое предложение). Это что-то вроде контрапунктирования форм (есть у Баха).

Гармония имеет те же характеристики, что и в периоде. Каденция полная или половинная. В большом предложении, однако, чаще применяются секвенцированные двутакты или однотакты в дроблении.

Варианты строения большого предложения:

— **Форма с двойным дроблением:** (2 2 1 1), [где] $2 = \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$. Полутактам соответствует дробление на субмотивы. Моцарт, Квартет Es-dur, ПП; Моцарт, Соната B-dur [№13].

— **Форма с симметричной группировкой дробления:** (2 1 1 1 1 2). Дробление [наступает] раньше. Встречается редко: Гайдн, Симфония №102 B-dur, Финал, 1-я тема ПП; Бетховен, Скрипичная соната №1, Финал, эпизод; Шуберт, Лебединая песнь, «На чужбине» (Мт = 6/4); Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Засохшие цветы» (2-й раздел E-dur).

— **Форма с дроблением без замыкания:** (2 2 1 1 1 1). Плохо кадансирует, используется редко, обычно в составе большого периода. Шуберт, Соната ор. 53 D-dur, II часть; Шопен, Мазурка ор. 6 №1 fis-moll.

— **Большое предложение из 3-х четырехтактов** (12-тактовое) . Чаще 3-й четырехтакт воспроизводит 2-й (то есть второй повторяется) с другой каденцией, что напоминает расширение. Гайдн, 20-я соната D-dur; Моцарт, KV 330, Соната №10 C-dur, I часть, ГП; Моцарт, Квартет Es-dur, I часть, ГП; Шуман, 2-я симфония, Скерцо; Глинка, «Сомнение». Бывают случаи, правда, редко, когда 3-й четырехтакт — на обновленном или новом материале: Гайдн, 12-я соната G-dur (2 2 1 1 2 2 2); Моцарт, KV 515, Квинтет C-dur, Andante (12-тактовое большое предложение, где все четырехтакты разные); Брамс, 1-я симфония, Медленная часть (Мт переменный); Глинка, «Где наша роза».

Форма большого предложения и форма периода часто сближаются, то есть половины большого предложения сходны:

— если в большом предложении встречается структура (2 2 1 1 2), делящаяся серединной каденцией (Бетховен, 8-я соната, II часть и Финал, ГТ);

— если 1-й четырехтакт большого предложения (2 2) имеет мотивный состав (a b c d) и, обычно (как следствие), серединную каденцию;

— если в структуре (2 2 1 1 2) 5-й такт строится на том же мотиве, что и 1-й такт; четырехтакты сходны, и это расчленяет.

Гармония в периодах эпохи венского классицизма

Отмечена ясностью и стабильностью. Периоды различаются на однотональные и модулирующие.

Однотональный период начинается и заканчивается в одной тональности. В нем возможны отклонения.

Модулирующий период начинается в одной — исходной — тональности, а заканчивается в другой — конечной.

Они различны по смыслу. Модулирующий обладает большей *кинетической энергией*. Применяются они примерно на равных (по количеству). Модулирующие периоды чрезвычайно употребительны как начальные, чаще используются в менуэтах, скерцо, медленных частях.

Отклонение — непродолжительное усиление нетонического аккорда (вводится через побочную D). Не выводит форму за пределы данной тональности ([отсюда термин] «внутритональное отклонение»). Отклонение может совпадать с серединной каденцией.

Модуляция, при которой надолго покидается основная тональность, совпадает с концом формы (периода); закрепляется каденцией.

Направление модуляций — ближайшие тональности доминантового наклонения: из мажора — доминанта (то есть мажор на V ступени), из минора — минорная доминанта или параллель (мажор на III ступени). Другие модуляции встречаются как редкие исключения. Моцарт, Соната №12 KV 332 F-dur, II часть: из мажора в тональность минорной доминанты (B-dur → f-moll) (позже — «Часовня Вильгельма Телля» Листа). Венские классики, как правило, не модулировали из минора в мажорную доминанту, [редкий пример —] Бетховен, Соната №31, II часть. Редкая модуляция из минора в тональность VII ступени: Бетховен, Квартет e-moll op. 159 №2, III часть (e-moll → D-dur).

Гармония Бетховена вообще сильно отличается от Гайдна и Моцарта, у него есть очень дерзкие гармонические открытия: модуляции из мажора в тональность VI мажорной ступени (6-я симфония, III часть [«Сборище поселян»]), из мажора в тональность III мажорной ступени (7-я симфония, III часть, начальное большое предложение).

Венские классики не модулировали в субдоминанту. Редкий пример модуляции в S — Бетховен, 6-я симфония, III часть, средняя часть in tempo d'allegro: F-dur → B-dur.

Гармоническое строение периода во многом определяют каденции. В XVIII в. выработались специальные каденционные обороты.

Названия каденций: заключительная (ею заканчивается период), серединная (ею заканчивается 1-е предложение), полная (каденция на T новой или основной тональности), половинная или полукаданс (каденция не на T).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Сочинить период и большое предложение [с тактовой структурой] (2 2)(1 1 2) (в характере менуэта).
Применить схему расположения мотивов и написать ее буквами в нотах.
Играть часть квартета.

[ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ:]
Если не ясно окончание периода, суди по его положению в форме в целом.
Если увидишь знак репризы, период кончился.
Если дальше — развитие, период кончился.
Характеристики, обязательные для периода:
1) вид;
2) однотональный или модулирующий;
3) тип;
4) характеристика гармонии: каденции;
5) мотивный состав;
6) строение периода[, то есть тактовая структура].

27.02.1999

Каденции

Каденции — один из самых запутанных вопросов теории. Каденция — это завершение предложения. В ней участвуют разные факторы: гармония, метр, мелодия, ритм и т. д. Чтобы каденция состоялась, нужно их синхронное действие (*со-действие*). В основном каденция *делается гармонией*. Каденция представляет собой оборот, состоящий как минимум из двух аккордов. Предпоследний из них — обычно на слабой доле предыдущего такта, а последний — на сильной доле последующего (твердое — «мужское» — окончание[10]). Реже встречаются каденции, где эти аккорды были бы в одном такте (что некоторым образом соответствует в поэзии «женскому» окончанию — на слабую долю). В музыке, ориентированной на квадратность, каденции — непременно в сильнейших (4-м, 8-м, 16-м) тактах. Во 2-м и 6-м тактах при любой гармонии бывает цезура. Очень важно, что каденция предполагает некий момент покоя, ритмически в каденции нужна остановка: это может быть более длинный звук, пауза. При наличии ритмического фактора можно [обойтись] и без гармонического: Турецкое рондо Моцарта [из 11-й сонаты]. Наоборот — II часть 6-й сонаты Бетховена.

Серединная каденция замыкает 1-е предложение. Находится в функциональной связи с заключительной каденцией. В большинстве случаев серединная каденция — половинная на D, реже — полная на T (если так, то скорее в мелодическом положении терции или квинты, то есть несовершенная), редко на аккордах субдоминантовой группы. Бетховен, Квартет ор. 18 №2, III часть, трио: 1-е предложение оканчивается на S_6 скорее всего потому, что период — модулирующий (C-dur → G-dur). Полукаданс на S: Моцарт, Квартет B-dur KV 589, Менуэт; Бетховен, Соната №25, Финал, эпизод C-dur. Серединная каденция на VI ступени: Моцарт, Квартет d-moll KV 421, I часть, ПП (Мт = 2/4; весь квартет на 4/4, но перемена размера не обозначена). Серединная каденция на II ступени: Гайдн, Симфония №94 G-dur, трио из Менуэта; Моцарт, Симфония №38 D-dur, Финал; Бетховен, Скрипичная соната №5, I часть, ГП.

Очень часто музыку записывают не в том размере, в каком она есть: так удобнее. Такт, который записан — графический такт (Гт), в отличие от реального — истинного, метрического такта (Мт). Так, в Финале Симфонии Моцарта №38 Мт = 4/4, Гт = 2/4[11].

Каденционный аккорд — обычно трезвучие. Можно встретить секстаккорд — *в основном в письменных работах студентов, реже — у венских классиков*: Моцарт, 40-я симфония, Финал. Бывает D_7, но редко, для венских классиков [это] не характерно. Еще реже — его обращения: Бетховен, Соната №30, II часть, 1-я вариация (серединная каденция на D_2).

Заключительная каденция заключает придаточное предложение, а с ним и весь период. В подавляющем большинстве случаев — полная, на T основной или новой тональности, в мелодическом положении примы, очень редко — терции (Бетховен, Соната №31, II часть) ([каденций в мелодическом положении] квинты, по-видимому, не бывает). Иногда заключительная каденция бывает и половинная, на D, тогда период завершается неустойчиво. Каденции коррелятивны. Заключительная *отвечает* серединной, а серединная *резонирует* в заключительной.

Соотношение каденций в однотональном периоде: серединная на D, заключительная на T. Бывает, что обе полные: на T (серединная в мелодическом положении терции, квинты, заключительная в мелодическом положении примы); в таком случае серединная — несовершенная, а заключительная — совершенная. Таких каденций много в трио менуэтов и скерцо. Моцарт, Дивертисмент для духовых KV 240 B-dur, II часть. Чтобы обе каденции были половинные — редкость. Гайдн, Соната №28 (по Edition Peters) D-dur, I часть; Бетховен, 4-я соната, II часть, трио (Мт 6/4, серединная каденция — на D параллельной, заключительная — на D основной тональности).

В модулирующем периоде всё проще: серединная каденция — на D или T основной тональности, заключительная — на T новой.

Бывают (не так редко) странные периоды из совершенно одинаковых предложений, заключенных совершенно одинаковыми каденциями. Но они разные, поскольку метрический вес 8-го такта больше, чем 4-го, и каденция 8-го такта тяжелее: Моцарт, Дивертисмент KV 205, D-dur, II часть Менуэт. Периоды из 2-х одинаковых предложений: Гайдн, Симфония №87 A-dur, трио из Менуэта; Моцарт, Симфония №38 D-dur, II часть. В послеклассической музыке: Шуман, Карнавал, «Эвзебий»; Лист, Ноктюрн №3 «Грезы любви» (шеститакты); Шуберт, Зимний путь, «Липа»; Чайковский, «Песня цыганки»; Глинка, Персидский хор из «Руслана».

---

[10] Термин из теории стихосложения, обозначающий окончание (строки, слова) ударным слогом.

[11] См. далее тему «Метрический такт и графический такт».

Периоды из одинаковых предложений с одинаковыми каденциями свойственны песенной музыке. В 32/16-тактном периоде такого не бывает.

В периоде наблюдается гармонический рост: в придаточном предложении гармония разветвляется, отличаясь от 1-й половины периода. Совершенно невозможно охватить все способы это реализовать.

— В простейших случаях гармоническое отличие между предложениями проявляется в том, что период строится как вопросно-ответная структура (T–D)(D–T). Бетховен: 2-я соната, Скерцо; 7-я симфония, III часть, трио.

— Заключительная каденция оформляется более основательно, чем серединная.

— В придаточном предложении вводятся или усиливаются аккорды субдоминантовой сферы, в частности, в кульминации или в каденции (очень распространенный вариант).

— Второе предложение в другой гармонизации, на другой высоте, часто в S.

— Второе предложение осложняется отклонениями.

— Модуляция во 2-м предложении.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ: сочинить еще один период.

Гармония в периодах послеклассического времени

Начиная с позднего Бетховена, Шуберта, Вебера, Мендельсона весь XIX в. (а у некоторых композиторов до середины XX в.) [основой гармонии было то, что называется] «гармония XIX века». [Перечисленные] композиторы в качестве образца полагали то, что было выработано венскими классиками, но это время — время расцвета гармонии, когда круг гармонических средств стремительно расширялся, и эволюция формы — прежде всего в изменении гармонических норм.

По направлениям модуляций послеклассические периоды на 80 процентов не отличаются от классиков. Основа осталась классической, [но,] с другой стороны, появляются новые модуляции (расширение выбора применяемых модуляций — проявление стремления к расширению *гармонически приличного*).

Венские классики не знали, что такое «гармоническая краска». У романтиков — усиление колористической роли гармонии. Музыка XIX в. — часто мир углубленного психологизма, и гармония имеет здесь первенствующее значение.

Среди новшеств, повлиявших на модуляции:

— расширение функциональной периферии, освоение медиант и мажоро-минора ([«Руслан и Людмила»,] Ария Руслана: «...быть может, на холме немом»);

— использование диатонических ладов (модальность): Мусоргский[, «Борис Годунов»], Песня Варлаама.

Меняется техника модуляций (Мусоргский); осваиваются все модуляции в I степень родства, в неродственные и *круто неродственные* тональности; меняются главным образом модуляции из мажора. Из абсолютно новых преобладают модуляции на терцию. В целом преобладают модуляции в сторону доминанты.

Модуляции в I степень родства. Среди них огромное распространение получают модуляции из мажора на терцию (в первую очередь в параллель): Шуман, «Марш Давидсбюндлеров»; Лист, «Утешение» №4; «Цыганская песнь» Глинки; Балакирев, «Песня золотой рыбки» (D-dur → h-moll). Иногда встречаются модуляции на терцию вниз из минора в мажор: Шуберт, Квартет d-moll, Финал; Шуман, романс «Покинутая девушка»; Скрябин, Прелюдия ор. 11 h-moll; Чайковский, романс «Не спрашивай». Не очень много примеров на модуляции в секундовом отношении. Иногда — из минора в VII ступень[, то есть в D параллельной тональности]: Бетховен, Квартет e-moll ор. 59 №2 (e-moll → D-dur); Шуман, 1-я соната, Скерцо (Мт 6/4); Шопен, Этюд ор. 10 c-moll. Модуляция из мажора во II ступень — редкость: Шуман, Детские сцены, №13 «Поэт говорит»; Чайковский, романс «Вечер».

Прочие модуляции в I степень. В тональность субдоминанты — редко: Шуберт, Музыкальный момент ор. 94 №2 (большой период); Шуман, Любовь поэта: «Над Рейна светлым простором», «Встречаю взор очей твоих», «Слышу ли песни звуки»; Глинка, «Прощальная песня». Еще реже — из минора в мажорную D: Шуберт, Зимний путь, «Седины».

Коротко говоря, становятся употребительными и нормативными модуляции во все тональности I степени родства.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Сочинить еще один период и большое предложение.
Играть партитуры.

[ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ:]

Характеристики, обязательные для периода: 1) вид (малый, большой); 2) однотональный или модулирующий; 3) тип (по составу предложений); 4) каденции (серединная, заключительная); 5) структура периода: «предложение имеет структуру, выраженную схемой: (тактовое строение)»; 6) мотивный состав; границы мотивов; повторение и воспроизведение мотивов (из самого употребительного: в другой гармонии, на другой высоте); 7) гармонический рост; 8) стилистика.

NB Повтор 2-го такта не делает предложения.

2[6].3.1999

Модуляции в неродственные тональности. У венских классиков их не бывает. В XIX в. они имеют неуниверсальный характер (не в любом случае возможны, для них нужен контекст: *такая* модуляция нужна *здесь* и *сейчас*).

♪ **Вагнер, «Летучий голландец», №2 Ария Голландца**: модуляция c-moll → Ges-dur ([содержащий модуляцию] большой период непосредственно переходит в музыку бури, основанную на уменьшенном септаккорде, и тритоновое соотношение как бы ее подготавливает — [так сказать,] «выражает необузданность»[12]).

В периодах XIX в. можно найти самые разнообразные модуляции, но, по-видимому, не бывает модуляций в однотерцовую тональность. Наиболее употребительная — из мажора в мажор на терцию: Лист, Годы странствий, «Долина Обермана», ПТ (сложный период, C-dur → A-dur); Чайковский, «Забыть так скоро» (F-dur → Des-dur); Шуберт, песня «Томление» (C-dur → As-dur); Шуберт, «Девушка» (A-dur → C-dur через a-moll); Бетховен, 7-я симфония, III часть (F-dur → A-dur! Мт = 2Гт); Шопен, Этюд ор. 25 As-dur (As-dur → C-dur); Чайковский, Времена года, «Декабрь» (Мт = 6/4); Скрябин, Соната №4, I часть (Мт = 2Гт; Fis-dur → B-dur = Ais-dur).

Бывают модуляции в натуральную III ступень из мажора.

Модуляций на малую терцию из минора в минор очень мало: Лист, Годы странствий, «Мыслитель» (здесь вообще-то не мажор и не минор, [скорее] уменьшенный лад!); Брамс, ор. 43 №1 «О вечной любви» (h-moll → d-moll); Скрябин, Этюд ор. 2 №1 (cis-moll → b-moll). [Модуляции] на большую терцию из минора в минор нам не известны.

Модуляции в секундовом отношении редки: Шуман, Венский карнавал, №4 Интермеццо (es-moll → f-moll); Вагнер, Пять стихотворений Матильды Везендонк, «В оранжерее» (d-moll → E-dur); Шуберт, Зимний путь, «Путевой столб» (g-moll → f-moll); «Летучий Голландец», Баллада Сенты (g-moll → A-dur: первое предложение, то же — второе).

Модуляции на полутон производят впечатление: Зимний путь, «У ручья» (e-moll → dis-moll); Рахманинов, «Утро» (F-dur → E-dur); Бородин, Маленькая сюита, №7 Ноктюрн (Ges-dur → F-dur; [структура] без 6-го такта).

В моду входят периоды, которые не модулируют, но заканчиваются в одноименной тональности: Зимний путь, «Бодрость»; Лист, «О, бедный птенчик соловей»; Чайковский[, «Евгений Онегин»], Ариозо Ольги (Es-dur — es-moll); Шуберт, Лебединая песнь, «Ее портрет» (b-moll — B-dur).

У Прокофьева модуляция на полтона ***примерно соответствует*** сохранению основной тональности («Ромео и Джульетта», Вступление [C-dur → H-dur]).

Каденционные нормы решительно пересматриваются. Метро-ритмический фактор оказывается на первом месте. В качестве каденции, особенно серединной, может быть почти что угодно.

В серединной каденции появляется субдоминанта (Римский-Корсаков, «Ночь перед Рождеством», Вакула летит — Мазурка звезд). Появляются и другие мягкие аккорды наподобие VII ступени минора (Свиридов, Цикл на стихи Бёрнса, «Возвращение солдата»). Бывают даже нонаккорды и их обращения.

В XIX — XX вв. в серединной каденции встречается аккорд, который вводится через D к нему (как краткое отклонение): Зимний путь, «Постоялый двор»; Лебединая песнь, «Город» (D→S). Употребление в этой роли параллельной тональности часто в русской музыке. [То же:] Сибелиус, романс «Черные розы» (C-dur, серединная каденция на D→VI; 2-е предложение модулирует в e-moll, затем дополнение, возвращающее C-dur через $^6_4$ cis-moll'я). Романс Нины из «Маскарада» Глазунова (уже *всё написавший* Глазунов стилизовал под Алябьева): серединная каденция на тонике параллели, заключительная на D_7.

[12] Виктор Павлович не упускал случая поехидничать по поводу распространенных в курсе музыкальной литературы «образных» и часто ничего не значащих выражений.

В срединной каденции стали применять побочные доминанты. Шопен, Ноктюрн ор. 15 №1 F-dur: ⌊D⌋→III; Шуман, «Тихие слезы»: ⌊D⌋→S; Григ, Лирические пьесы, №41 «Тоска по родине»: ⌊D⌋→VII.

В качестве з а к л ю ч и т е л ь н о й к а д е н ц и и уже венские классики брали половинную. В XIX в. [их] сколько угодно; возможны на D новой тональности: Метнер, «Бессонница» по Тютчеву (es-moll → b-moll, оканчивается на D). Иногда заключительный аккорд [может быть самым необычным]: Мясковский, «Муза» (Es-dur, серединная каденция на II_2, заключительная in c на $II_7^{\#3}$!). Период может кончиться прерванным оборотом: «Тангейзер», Романс Вольфрама; Шуман, «Встреча в лесу» (во всех этих примерах — прерванная каденция с VI ступенью).

В периодах XIX в. изменяется положение т о н и к и , уменьшается ее удельный вес. Можно начинать не с тоники: Танеев, «Рождение арфы» (G-dur, начало в e-moll). Иногда основная тональность выявляется только к концу периода: Шопен, Прелюдия a-moll; Шуберт, Соната B-dur, Финал (начинается с ⌊D⌋→c-moll). «Князь Игорь», Хор бояр: тональность ясна (es-moll), а тоники нет. Сама тональность и аккорды стали пониматься по-другому. [Римский-Корсаков,] «Кащей Бессмертный», Ариозо Кащея: T, S и D в виде уменьшенных септаккордов.

6[2].3.1999

Способы усложнения периода и большого предложения

Большая часть музыки о р и е н т и р о в а н а т о л ь к о н а к в а д р а т н о с т ь. Квадратность — изобретение инструментальной музыки XVII в.; до этого размер определялся размером стиха (например, последование тактов разной длины в григорианском и протестантском хорале).

Квадратность соблюдается [все же] редко. Это явление называют н е к в а д р а т н о с т ь ю . Уклонения от квадратности бывают разные (лучше всего у Моцарта, Шуберта и Глинки). У композиторов есть целая система приемов ее преодоления.

Неквадратность

Неквадратость бывает двух видов:

— уклонение от квадратности (отступление от квадратной основы);

— органическая неквадратность (независимость от квадратности).

[Во 2-м случае] это григорианский хорал, древние православные песнопения, протяжные русские народные песни (а также музыка, стилизованная под эти жанры), музыка XX в. (например, Стравинский). Э т о м у з ы к а с в о б о д н о г о м е т р а и л и о р г а н и ч е с к а я н е к в а д р а т н о с т ь.

В у к л о н е н и и о т к в а д р а т н о с т и есть 2 вида:

— увеличение и

— уменьшение количества тактов.

В случае у в е л и ч е н и я существуют а) расширение, б) дополнение и в) вводное построение.

В случае у м е н ь ш е н и я — а) сжатие (или сокращение), б) усечение, в) наложение.

Расширение — это:

а) докаденционное увеличение нормативной продолжительности периода или предложения (чаще в придаточном предложении). Можно делать в разных местах (Моцарт, Симфония №36, Менуэт), разными способами. Расширение как удвоение какого-либо такта — очень часто у Моцарта, Шуберта (это не обязательно точное повторение);

б) каденционное [увеличение нормы]. Может быть прерванный оборот, например:

	K^6_4	D_7	VI	T_6	S	D	T
номера тактов:	7	-	8	-	7a	-	8a

Дополнение — послекаденционное увеличение нормативной продолжительности периода или предложения, то есть следует за каденцией. Формально дополнение не входит в состав периода. Каденция в дополнении равновесна основной каденции (обе тоники имеют одинаковый вес). Если есть несколько послекаденционных повторов, то возникает цепочка (серия) дополнений (особенно [их много] у Моцарта). Иногда дополнение делается к серединной половинной каденции (дополнение к D больше похоже на растягивание доминантовой гармонии). Дополнения бывают даже к двутактам («Серенада»

Шуберта). Иногда они очень разрастаются (вплоть до повторения 2-го предложения или 2-й половины большого предложения целиком с той же каденцией).

Вводное построение — такт или 2 такта (редко больше двух), предшествующие периоду или главному предложению. Довольно часто повторяется перед началом 2-го предложения. Это сложно. Входит в состав темы, всегда имеет большое тематическое значение (Бетховен, 5-я симфония, [I часть]), в о т л и ч и е о т в с т у п л е н и я. Чаще всего немного отделяется от периода небольшой цезурой или чем-либо в этом роде (пауза, фермата). Тематического контраста [с темой] нет (7-я симфония Бетховена, III часть). [Тактовая] схема: (-2, -1, 1, 2, 3. . .). Иногда бывает как бы встроено в последующее главное предложение («Часовня Вильгельма Телля»; без всякого «зазора»). Пример большого вводного построения — Бетховен, Соната №29, ГП.

Уменьшение нормативной продолжительности периода:

Сжатие (сокращение) — пропуск такта, ускоряющий наступление каденции. Схема: (1, 2, 3, 4, 5, 7, 8). Часто встречается у Шуберта. Обычно [бывает] во 2-м предложении или во 2-й половине большого предложения. Помимо [функции] приближения каденции дезорганизует кульминацию. Шопен, Баллада №1, ПП; Моцарт: Квинтет для кларнета и струнных, I часть, ПП; [«Дон Жуан»,] Ария Донны Анны D-dur.

Усечение — отсутствие каденционного аккорда (период [остается] без заключительной тоники). Чаще всего — в сценической (театральной) музыке. На месте тоники может быть пауза или [новый] материал, не имеющий отношения к периоду, нередко резко контрастный. Римский-Корсаков, «Моцарт и Сальери», I действие (смысл [усечения]: Моцарт импровизирует[13]).

Наложение — совмещение окончания предыдущего построения с началом последующего (последующее построение начинается одновременно с окончанием предыдущего). Схема: (1, 2, 3, 4 = 5, 6, 7, 8). Шуберт — ***хитрейший*** в этом отношении.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ: сочинить период с расширением.

13.3.1999

Структурные новообразования XIX в.

У классиков доминанта серединной каденции тяготела в тонику заключительной. У романтиков функциональная зависимость между каденциями становится неочевидной, функциональная связь отступает перед красочной. Каденция расшатывается. Постепенно композиторы приходят к мысли, что заключительная каденция может быть любой; крайний случай — [период] без заключительной каденции. Возникает явное противоречие с определением периода. Под влиянием гармонических новшеств появляются н о в о о б р а з о в а н и я и ***мутантные*** формы периода. Венские классики их использовали, но только в разработках, серединах и т. п.

1) **Форма соединенных предложений.** Это периодообразная форма из сходных предложений в разных тональностях, соотнесенных сопоставлением (модуляция заменена сопоставлением). Тональности чаще всего неродственные. Бетховен, Багатель ор. *33 №3* F-dur: каждый четырехтакт напоминает звенья секвенции, каденции не тяготеют одна к другой, [в результате] нарушается целостность периода. Шуберт, Зимний путь, «У ручья». Григ: «Одалиска поет»; Лирические пьесы, №65 «Прошедшее»; Глинка, «Желание» (G-dur — B-dur); Бородин, баллада «Море»; Лядов, Прелюдия ор. 40 №3 d-moll; Моцарт, Соната A-dur, трио из Менуэта, середина.

2) **Ходообразный период.** Периодообразная модулирующая форма из сходных предложений в разных тональностях. Каждое предложение заканчивается в тональности, отличной от той, в которой началось. 2-е предложение чаще всего начинается в той же тональности, в которой оканчивается первое. Лист, «Долина Обермана», ГП: 1-е предложение e-moll → g-moll, 2-е предложение g-moll → b-moll (модуляция на тритон не заметна). У венских классиков такая форма применялась в разработках: Моцарт, 14-я соната c-moll, Финал: эпизод от т. 146; Бетховен, 3-я соната, I часть: промежуточная тема внутри СП перед ПП [либо 1-я тема ПП]. У романтиков: Шуман, Лесные сцены, «Вещая птица»; Лист, «Песнь Миньоны» (Fis-dur → D-dur); он же, «Как утро, ты прекрасна» [A-dur → fis-moll]; Григ, ор. 39 №6 «Слышу ли песни звуки»; Танеев, «Отсветы».

---

[13] Смысл усечения в данном случае подобен двоеточию при введении прямой речи.

3) **Разомкнутый период** (или большое предложение). Период без заключительной каденции, переходящий в какой либо х о д . Иначе может быть назван «открытый период». Композиторы *додумались*: если каденция может быть на любом аккорде, то ее может и не быть совсем. Бородин, 2-й квартет, ГП — разомкнутый (открытый) период. Особенно часто встречается в медленных частях, в музыке с безостановочным движением или импрессионистически расплывчатой по очертаниям: Лист, «В реке цветок лилеи»; Бородин, «Чудный сад».

Медленная часть 7-й симфонии Брукнера. Главная тема — открытое большое предложение без каденции. В [этой] теме [вместе] с альтами применены вагнеровские тубы (всего 5 туб)...

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бородин, «Море»;
Лядов, Прелюдия d-moll op. 40 №3;
Шуман, Лесные сцены, «Вещая птица»;
Лист, «Как утро, ты прекрасна»;
Танеев, романс «Отсветы»;
Бородин, «Чудный сад»;
Скрябин, прелюдии op. 11 №17 As-dur, №20 c-moll;
Григ, «Тайная любовь» op. 39 №2;
Бородин, «Князь Игорь», Каватина Кончаковны;
Чайковский, «Ночь» op. 73 №2;
Глинка, «Где наша роза»;
Брамс, Каприччио op. 116 №3, средняя часть.
Написать период с расширением во 2-м предложении (точным повторением; варьированием; секвенцированием; через прерванный оборот) и дополнением.

20.3.1999

[Особые формы периода/предложения]

Восьмитактное предложение или цельный восьмитакт. Эта форма со структурой (2 2 2 2) — того же порядка, что и большое предложение. Это не период, так как это не составная форма. Начальный четырехтакт — не предложение, второй — не повторение, не возвращение, не отражение, не переработка первого. Эта форма не распадается на подобные части: завершенность 1-го четырехтакта противоречит ее существу. С внешней стороны это форма без серединной каденции (или каденция *существует в своем исчезновении*).

Восьмитактное предложение применяется так же, как и большое предложение, но значительно реже. Распространена схема (x' x" y z y' z' x''' x''''), где тт. 5–6 — это тт. 3–4 в другой гармонии на другой высоте, часто тт. 5–6 — как звено секвенции. Гайдн: Струнное трио a-moll[, Менуэт]; 82-я симфония C-dur, Менуэт; Моцарт, Сонатина №4 B-dur, Менуэт; Шуман, Фантастические пьесы, «Отчего?» (Мт = 2Гт, тт. 5–6 — секвенционное повторение тт. 3–4). Такой манере обучился Скрябин. В 4-м такте, как правило, не бывает настоящей каденции, каденционная позиция 4-го такта ослаблена тем, что дальше — повторение; тт. 3–4 не воспринимаются как окончание, а тт. 5–6 как начало. Происходит рассеивание каденции во второй части формы. Танеев, Трио для 2-х скрипок и альта D-dur (op. 21), тема Медленной части: (2 2 2 2) (A-dur → cis-moll); Моцарт, 29-я симфония A-dur, I часть, ГП (все предложение состоит из секвенций).

[Признаки восьмитактного предложения:]

— Если форма (2 2 2 2) без серединной каденции, то период не образуется, а образуется восьмитактное предложение: Моцарт, Дивертисмент KV 287 B-dur, III часть Менуэт; Шуберт, Лебединая песня, «Атлант».

— Иногда встречаются странные группировки наподобие (1 1 2 2 2), в которых нет сходства в строении четырехтактов. Такая форма противоречит определению периода, и тем не менее, если в 4-м такте есть каденция, придется признать ее периодом, если нет — это восьмитактное предложение.

— Сюда же относится редкая форма (1 1 1 1 2 2), в которой нет никакого соответствия структур и нет серединной каденции: [Гайдн, Соната №18 E-dur, Финал; Чайковский, Детский альбом, №9 «Новая кукла»].

— Если серединная каденция замаскирована какими-либо гармоническими или ритмическими обстоятельствами (то есть она может присутствовать, но быть неотчетливой), то это восьмитактное предложение. Моцарт, Дивертисмент KV 334 D-dur, II часть Andante (1 1 2 1 1 2) (в 4-м такте D [переходит] в уменьшенный вводный к S с разрешением в 5-м такте: четырехтакты связаны).

Большой период

16-тактная форма из двух сходных предложений, заключенных разными каденциями.

Предложения — главное и придаточное. Каждое из них строится либо

— в форме большого предложения, либо

— в периодообразной форме, подобной малому периоду.

!!! Периодообразные предложения нельзя называть периодами !!!

!!! Больших периодов из разных [мотивно несходных] предложений не бывает !!!

!!! Больших периодов из одинаковых предложений с одинаковыми каденциями не бывает !!! (8-й такт слишком далек от 16-го[, чтобы обеспечить необходимую для цельности периода гармоническую «напряженность»].)

Гармонические характеристики. Соотношения и названия каденций — как в малом периоде (то же и модуляции). В общем и целом гармония в большом периоде отличается меньшей плотностью. Рахманинов: Прелюдия D-dur (Мт = 6/4 = один аккорд); Прелюдия c-moll (Мт = 2Гт). Тем не менее, [это бывает] не всегда. Мясковский, 6-я симфония, ГП: очень плотная гармония (смена гармонии на каждую четверть).

16 тактов — это достаточно много, и гармонический рост не очень ощущается. Гармонический рост (точнее, его отсутствие) композиторы пытаются компенсировать внешними средствами — усложнением фактуры, полифонией и др.: Моцарт, Соната D-dur (та, в которой первая часть на 6/8), Финал, ГП (второе предложение усложнено контрапунктом); Рахманинов, Прелюдия g-moll, средняя часть.

Предложения легко обособляются. Например, в модулирующем периоде 2-е предложение легко уподобляется ходу (может приобретать значение хода): Бетховен, II часть (Adagio) 16-й сонаты; Чайковский, «Средь шумного бала» (Мт = 6/8).

Применение мало отличается от применения малого периода. Большой период может быть формой темы или самостоятельного произведения ([форма темы:] Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Злой цвет»); чаще в инструментальной музыке. Часто встречается в музыке танцевального характера или танцевальной, или вообще в подвижной, быстрой музыке — например, в этюдах Шопена (ор. 25 As-dur), в темах сонатно-симфонического цикла (*в говорливых финалах*).

Разновидности большого периода. Определяются строением предложений.

1) **Из двух больших предложений.** Самая употребительная. Гайдн, 104-я симфония D-dur, ГП; Моцарт, Концерт D-dur, I часть, ГП; Бетховен, 11-я соната, Финал; Шопен, Ноктюрн E-dur. Допускает разные решения.

2) **Из восьмитактных предложений разной структуры.** Шуберт, Соната ор. 53 D-dur, Финал, эпизод G-dur: главное предложение (2 2 1 1 1 1), придаточное (2 2) с множеством больших расширений. Шопен, Мазурка ор. 6 №1 fis-moll.

3) **Двойной период** (или **большой двойной период**). Форма из 2-х предложений, каждое из которых построено подобно малому периоду из двух разных четырехтактов или с обновленным придаточным предложением. В нем четыре каденции: сильнейшие — 2-я и 4-я (в 8-м и 16-м тактах) и менее сильные 1-я и 3-я (в 4-м и 12-м тактах). Первая и третья обычно одинаковые. Четырехтакт в большом периоде (малое предложение) — субпредложение или подпредложение; из их последования состоят предложения. Несходство подпредложений может быть значительно бóльшим, чем в малом периоде ([«Руслан и Людмила»,] Марш Черномора; Бетховен, Соната №12, I часть, тема).

4) **(Большой) сложный период.** Форма, в которой каждое предложение подобно малому периоду из сходных предложений. Два его предложения называются сложными; составляющие четырехтакты — подпредложения. Четыре каденции соотносятся как обычно (смотри [пункт] 3). Основные качества: метрическая четкость, простота мотивно-тематических соотношений, отчетливость каденций, ясность границ. Четкость каденций усиливается возвращением подпредложений с одинаковыми началами (4 одинаковых начала): «Руслан», №15 Танцы: тема G-dur[, 16-й такт после ц. 22] (серединная каденция на D_7, заключительная на T). Редко бывает, что последний четырехтакт на обновленном материале: Шуберт, Вальс ор. 9 №14 (Des-dur, [серединная каденция в] A-dur: диковинные изыски). Григ, Лирические пьесы, №59 «Меланхолический вальс». Применение: сложный период обычен в инструментальной музыке, нечасто у венских классиков, после них постоянно, особенно в танцевальной музыке (многие мазурки Шопена, [Этюд] ор. 10 f-moll; почти все вальсы Глазунова). В медленной музыке редко: Чайковский, Струнная серенада, Элегия: вступительная тема. Может быть со сложнейшим гармоническим наполнением.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Рахманинов, Прелюдия F-dur (Мт = 2Гт);
Скрябин, Фортепианный концерт, Финал, ГП (Мт!);
Прокофьев, «Ромео и Джульетта», Джульетта-девочка;
Шопен, Мазурка fis-moll op. 6 №1;
Брамс, интермеццо op. 119: №2; №1, средняя часть E-dur;
Григ, Лирические пьесы, «Меланхолический вальс» (Мт = 2Гт);
Бизе, «Кармен», Вступление;
Танеев, «В дымке-невидимке»;
Шуман, «Отчего?».
Сочинить большой период: из двух больших предложений; двойной; сложный.

27.3.1999

5) Очень, очень редко бывает **большой период с предложениями разного строения**, например, (2 2 1 1 2)(2 2 2 2).

6) **Большой период из несходных предложений.** Это исключительные случаи: Моцарт: KV 618 мотет «Ave verum corpus» для вокального ансамбля и струнных; [«Дон Жуан»,] Ария Донны Анны D-dur (2 разных предложения, сложная структура 2-го); Глинка, «Иван Сусанин», хор «Славься», тема. Формальных признаков у такого периода нет.

NB Здесь Виктор Павлович перешел к теме «Метрический и графический такт», чтобы помочь нам в анализе формы.

Метрический такт и графический такт

Многие сомневаются в их существовании. Разница между ними в книгах не описана. Смотри статью Холопова: «Сколько тактов в периоде?»[14].

Разумеется, они различаются.

Метрический такт (реальный такт, истинный такт) — это слышимый временной промежуток между двумя сильными долями. Начинается с сильной доли, кончается перед сильной долей.

Графический такт (или записанный такт) — видимый участок нотной записи, ограниченный смежными тактовыми чертами.

Как норма, нотная запись совпадает с реальностью, точно ее отражает: Мт = Гт. Но бывает, что реальный такт записывается двумя графическими: Мт = 2Гт. Редко Мт = 3Гт. Еще реже Мт = 4Гт. Бывает, что Мт = $\frac{1}{2}$ Гт.

Причины [несовпадения Мт с Гт] объясняют Глинка («Записки»), Бородин (письма), Чайковский (письма), Стравинский («Хроника [моей жизни]»), Римский-Корсаков («Летопись [моей музыкальной жизни]»), Прокофьев («Автобиография»). Это необходимо для особой выразительности, но чаще всего — для удобства чтения нот[ного текста]. Например: Моцарт, 40-я симфония, ГП (Мт = 2Гт = 4/2).

!!! Для нас [в курсе анализа] имеют значение только метрические такты. Главное — [уметь] показать и доказать, где находится сильная доля. Сильные доли находят по гармоническим, ритмическим, мотивно-тематическим признакам. Иногда эти факторы противоречат один другому. Тогда нужно определить, какой из них в данном случае важнее.

Например, [соотношение] Мт = 2Гт. Такая запись практична там, где мотивы объемные и метр крупный. Моцарт, 40-я симфония, ГП (смотри выше); Чайковский, романс «Отчего?» ор. 6 (Мт = 24/8). Запись Мт = 2Гт обычна для подвижной музыки — танцевальной и производной от нее. Так или иначе, каждый из образцов наполнен движением. [Так записаны] почти все вальсы, [например,] Вальс в «Иване Сусанине». Иногда встречается в менуэтах: Моцарт, Квинтет C-dur, трио из Менуэта. Скрябин, Мазурка ор. 25 №1. Также в этюдах, скерцо, быстрых частях сонатно-симфонического цикла, особенно в финалах, вообще в оживленной музыке. Обычно гармонический состав не сложный, гармония не плотная. Чаще — там, где преобладают крупные длительности (Шопен, Этюд ор. 10 №1). Гораздо реже — в медленной музыке и гармонически плотных периодах и предложениях.

[По поводу большого количества метрических тактов в структурах типа период/предложение.] Бывают периоды из 32-х тактов, [хотя и] очень редко; существует около 10 [достоверных] примеров на 32-тактный период. Гораздо чаще, вероятно, [встречаются] 16-тактные периоды при Мт = 2Гт: Чайковский, Времена года, «Святки» (большой период). 16-тактные периоды из разных предложений — скорее всего 8-тактные [при Мт = 2Гт].

[14] Имеется в виду раздел статьи Ю. Н. Холопова «Метрическая структура периода и песенных форм» (Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. М., 1978).

Очень важны гармонические признаки [для определения] метрического такта. За исходную норму возьмем регулярную смену гармонии в каждом реальном такте. В то же время точное соблюдение этого правила — редкость. Регулярная смена гармонии через два записанных такта — простейший случай при Мт = 2Гт: Чайковский, Детский альбом, «Неаполитанская песенка» (нарочито простая музыка); Лядов, «Музыкальная табакерка». Чаще [такая регулярность] соблюдается «в основном». Выдержанная по 2 такта гармония усложняется (например, используются проходящие звуки) или выдерживается строго только в самом начале: Шопен, Прелюдия A-dur. Вагнер, «Валькирия», заключение I акта (Зигмунд готовится ***выдрать*** Нотунг из ясеня): смена гармонии по 2Гт по 2/2.

Вагнер, «Валькирия», 1-й акт. (Состав оркестра в «Кольце Нибелунга» [...])

Как это важно — смена гармонии!

Впрочем, смена гармонии ничего не гарантирует. Более сильным признаком может быть повторение мотива. При смене гармонии внутри Мт голосоведение очень плавное. Шуман, Любовь и жизнь женщины, №3 «Не знаю, верить ли счастью» (записано на 3/8, но несомненно это 6/8: проходящий аккорд внутри такта); Глазунов, «Раймонда», Фантастический вальс (Мт = 2Гт на 3/4: вспомогательная гармония). То же, если гармония воспринимается как промежуточная: Танеев, «Леса дремучие» (1-й записанный такт подобен затакту).

Еще один признак [для определения Мт = 2Гт]: каденционный аккорд выдерживается 2Гт (Шуман, «Тихие слезы»; записано на 6/4, Мт = 12/4).

Мт = 2Гт, если K^6_4 и D_7 в заключительной каденции находятся в разных Гт (это не очень достоверный признак). Мт = 2Гт, если аккорд-задержание и аккорд-разрешение (находятся) в разных Гт (Шуберт, Музыкальный момент As-dur op. 94).

Ритмические признаки. Если в одном из Гт в мелодическом голосе сравнительно мелкие по длительности звуки тяготеют к сильной доле следующего такта как затакт, вероятно, это признак [подготовки нового метрического такта]: Увертюра к «Руслану», ПП; «Кармен», Хор молодых людей (с затакта: 4/4, малое предложение). Если в мелодии крупные длительности — это признак [увеличенного Мт]: Брукнер, Симфония №4, ГП.

Мотивно-тематические признаки [обнаруживают себя] при сопоставлении тематических построений. [Повторяемые построения узнаются — как, например, участок дробления] в большом предложении (Рахманинов, прелюдии D-dur, d-moll). [Записанное графически двутактом, повторяющееся построение гармонически и мотивно-тематически более походит на один такт, а, значит, возможно несоответствие Мт и Гт.] Скрябин, Прелюдия op. 31 №4. Глинка, «Песня Маргариты» (Мт = 2Гт; 1 1 2)[; образованный двумя субмотивами метрический однотакт повторен; Мт, равный 6/4, подтвержден расположением звука задержания и разрешения в графических тактах]. Нужно смотреть такты на участке дробления.

Дополнительные признаки возможны в вокальной музыке. Сильная доля такта[, как правило,] совпадает с ударным слогом (кроме Стравинского). Мт можно определить по тексту (Глинка, «В крови горит огонь желанья»).

Прочие способы записи Мт встречаются реже.

Из них случай Мт = $\frac{1}{2}$ Гт (2Мт = 1Гт) наиболее частый: обычно в медленной музыке со сложным тактовым размером; или при простом размере и мелких длительностях. Чаще — в малом периоде, смена гармонии по полутактам: серединная каденция во 2-й половине второго такта, заключительная — во 2-й половине четвертого. Этим нередко пользовался Моцарт в медленных частях сонат и квартетов. Моцарт: Соната №5, II часть; Концерт c-moll, II часть; Бетховен, Багатель op. 119 №6 Allegretto; Шопен, Ноктюрн Es-dur; Григ, «Маргарита» op. 60. В конце XIX – начале XX вв. вышел из употребления.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Моцарт, «Дон Жуан», Ария Донны Анны (D-dur), начальный период;
Шуберт, Экспромт op. 90 №4 As-dur, трио, начальный период;
Бетховен, Квартет op. 59 №1, I часть, ГП;
Глазунов, Симфония №6, I часть, ПП ц. 13;
Моцарт, Соната №18 B-dur KV 570, II часть, начальный период;
Танеев, «Фонтаны»;
Шуман, Карнавал (весь): просмотреть.
Сочинить вальс Глазунова ([имеется в виду типичная] форма): большой период с Мт = 2Гт.

3.4.1999

Запись в виде Мт = 3Гт или Мт = 4Гт — редкость.

Если Мт = 3Гт, то, как правило, размер Гт = 3/4. Примеры на Мт = 3Гт: Глинка: Вальс-фантазия (основная тема = малый период 1 1 2 1 1 2), каватина «Давно ли роскошно ты розой цвела» (2-я часть G-dur); Чайковский: «Не отходи от меня» ор. 27 №3, «Кабы знала я, кабы ведала»; Гайдн, Квартет ор. 20 №4 D-dur, I часть, ГП. Везде в этих случаях — разновидность (вариант записи) 9-дольного размера.

Очень редко применяется Мт = 4Гт — когда нужно упрощение чрезвычайно громоздкой нотной записи. Иоганн Штраус, «На прекрасном голубом Дунае»; Шопен: скерцо №1, №4; Шуман, Танцы Давидсбюндлеров, №15, середина Es-dur; Чайковский, Вальс из «Спящей красавицы»; «Князь Игорь», Половецкие пляски, Общая пляска с хором.

Перемена величины Мт вполне возможна и очень употребительна. В XVIII и XIX вв. в нотах не обозначалась. Может быть:

— при появлении новой темы или части формы как выражение контраста. Моцарт, Квартет d-moll, I часть (ГП — 4/4, ПП — 2/4, но не в нотах); Мендельсон, Песня без слов №23 a-moll (вступление — Мт = $\frac{1}{2}$ Гт, основная тема — Мт = Гт);

— в пределах (внутри) периода и предложения. Лист, Концерт A-dur, ГП — большой период, где первое предложение до некоторой степени вступительное: главное предложение 3/4 (оркестр) — придаточное предложение 6/4 (солист). Моцарт, Дивертисмент KV 334, V часть Менуэт, 1-е трио (вводное построение и 1-й двутакт в размере 6/4, 2-й четырехтакт — 3/4). Такие случаи все-таки редкость;

— довольно часто в расширении или дополнении. Моцарт, Рондо a-moll, 2-й эпизод A-dur (Гт = 6/8; начало темы Мт = 3/8; большое предложение с расширением на участке дробления, после чего дополнение Мт = 6/8). В расширении — множество случаев, самый частый и заметный — с удлинением затакта, затакт «не в том» размере: Брамс, 1-я симфония, II часть (перемена Мт в 4-м такте: смазана сильная доля 5-го такта, 4-й — растянутый затакт). Вообще употребительная штука (Глинка, Брамс), часто в XX в. (Глазунов, Равель, Рахманинов);

— на каденционном участке с растягиванием K^6_4, D и T. У Моцарта.

Неоднократные смены Мт обозначают принадлежность к музыке свободного метра. Шопен, Ноктюрн g-moll ор. 15.

[Предложение и период] Формы исключительные и особенные (производные)

В учебниках — неточные определения.

Период из трех предложений. Принципиально неквадратная форма. Обычно 12 тактов, иногда 24. Как норма, имеет три разные каденции. Применяется как обычный период из 2-х предложений, но заметно реже. Не совсем самостоятельная форма. Это производная форма от повтора одного предложения с другой каденцией в периоде из разных предложений. Наиболее употребительно удвоение придаточного предложения (a b b'), «b'» — непременно с другой каденцией, чем «b». Очень часто 2-е предложение имеет полную несовершенную или прерванную каденцию, а 3-е, напоминающее расширение, — полную совершенную. Особенно характерно в вокальных образцах, где 3-е предложение — на тот же текст, что и второе. Бетховен, 8-я симфония, ГП (1-е предложение заканчивается на D_7, 2-е — несовершенной каденцией, 3-е — tutti совершенной: типичный случай). Столь же употребительно удвоение 1-го предложения (a a' b). Каденции разные. Мясковский, «Воспоминания» ор. 29, №4 (стилизация вальса XIX в.). Иногда повторение может быть точным, с той же каденцией: [«Риголетто»,] Песенка Герцога (a a b).

Период из трех несходных [a b c] или сходных [a a' a''] предложений более специфичен и мало зависит от 8-тактного периода. Форма (a b c) автономная и самостоятельная. Встречается довольно редко: Моцарт, Соната №12 F-dur, I часть (тт. 1–12); Шуман, «О, родная, ты не верь» ор. 25 №11; Моцарт, Квартет C-dur KV 465, II часть (с дополнением на D). Период из трех сходных типа (a a' a'') — редкость: Гайдн, 83-я симфония g-moll «Курица», ГП; [«Князь Игорь»,] Плач Ярославны, 2-й эпизод «Ох ты, ветер»; Мясковский, Соната d-moll ор. 83, II часть. Период типа (a b c), как и (a a' a''), легко обнаруживает тенденцию к сращению (слиянию) с другими формами, например, период перемешивается с большим предложением (2 2 2 2 1 1 2). Может быть (a b c), в котором 2-е предложение «b» заметно менее устойчиво, чем 1-е и 3-е, например, секвентно или нетоникально — наподобие середины простой трехчастной формы: Моцарт, Ночная серенада D-dur KV 239, II часть Менуэт (2-е предложение — секвенция на нетонической гармонии).

Увеличенный период — 32 реальных такта. Малоупотребителен. Это масштабное удвоение большого периода, инвариант большого периода: Шопен, Полонез As-dur op. 53. Удвоение сложного периода: Глазунов, концертные вальсы (почти все); Скрябин, 2-я симфония, III часть, главная тема.

Малое предложение, 4-тактное, может быть самостоятельной формой темы, не зависимой от периода. Применяется подобно периоду, большому предложению (редко). Может быть модулирующим, однотональным; с половинной, полной каденцией. Считать такую форму половиной периода или «недоделанным периодом» неправильно. Применяется в небольших сочинениях как I часть двух- или трехчастной формы. Обязательна каденция, последующий материал неустойчивый, явно в характере середины: Шуман, Детские сцены, №3; Брамс, хор «Розмарин»; Бетховен, Соната №13, ГП; Григ, «К Норвегии» ор. 58 №2 (I часть — малое предложение с дополнением, середина развивающая, реприза точная); Моцарт, [балет] «Безделушки», №7: 3-частная форма (4 4 4) с точной репризой. Как самостоятельное произведение — крайне редко: Барток, «Детям», №22. Иногда [эту форму] называют периодом из 4-х тактов, но это *невозможно*.

Увеличенное предложение — 16-тактная форма со структурой дробления с замыканием (4 4 2 2 4). Масштабное удвоение, инвариант обычного большого предложения. Обычно есть серединная каденция. Моцарт: Квартет A-dur, KV 464, ГП; Фортепианный квартет g-moll, KV 478, I часть, ГП. Для анализа эта форма неудобная: мало формальных признаков. Очень похоже на простую 2-частную форму. Определить ее можно только в контексте. Участок дробления должен быть очень явным: (2 2) — точное или секвентное повторение. Чаще всего начальный четырехтакт — из разных мотивов (a b c d), но сами четырехтакты подобны. «Фрайшютц», №7 Ариетта Анхен; Моцарт, Квартет A-dur KV 464, ГП.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Скрябин, Вальс ор. 38 As-dur, начальный период;
Чайковский, Квартет №2, Скерцо, начальный период;
Бородин, «Князь Игорь», Увертюра, ПП;
Шопен, Мазурка ор. 7 №1;
Глинка: романсы «Я здесь, Инезилья», «Память сердца», «К Молли», «Зацветет черемуха»;
каватина «Давно ли роскошно ты розой цвела», II часть G-dur;
Моцарт: «Свадьба Фигаро», обе арии Керубино; Симфония №36 C-dur, II часть;
Метнер, Сказка ор. 26 №3;
Бородин, «Морская царевна»;
Вагнер, «Тангейзер», Увертюра, начальная тема;
Рахманинов, Концерт №1, II часть, начальная тема;
Моцарт, симфония «Юпитер», Менуэт, начальная тема.
Сочинить период из трех предложений (a a' b), (a b b'), (a b c) с секвентным «b».

10.4.1999

Органическая неквадратность

Органическая неквадратность — «неквадратность от природы». Прежде всего во всякой старинной музыке, в фольклоре, в музыке, связанной с фольклором (Брамс, Барток, русские композиторы). У западных композиторов бывает (Моцарт, Шуберт), но к рядовым явлениям не относится. Проявляется во множестве «признаков».

Самое крупное деление: неквадратность в музыке

1) строгого метра (все такты по продолжительности одинаковые);

2) свободного метра (где изменяется еще и размер такта).

Мы будем заниматься по преимуществу первым случаем.

В музыке строгого метра органическая неквадратность появляется, когда в основе лежит трехтакт или двутакты объединяются в шеститакты, двенадцатитакты, десятитакты и т. д.

Формы образуются сложением разных составляющих.

Формы периода:

1) **Удвоение трехтакта**. 12-тактная структура, основанная на удвоенных трехтактах (3 3)(3 3). Из таких форм — самая употребительная («квадратоподобный» период). Брамс, Венгерский танец №1; Лист, «Как утро, ты прекрасна»; Даргомыжский, «Каюсь, дядя, черт попутал»; Римский-Корсаков, «Садко», 1-я картина, ария Садки «Пробегали б мои...»; Глазунов, «Раймонда», Большой венгерский танец в III действии, [раздел] Presto. Может быть и предложение со структурой (3 3)(1 1 1 3), правда, довольно редко. Применяется как самостоятельная экспозиционная форма. Моцарт, Квинтет g-moll KV 516, Менуэт: (3 3)(1 1 1 3) с расширением и дополнением (3 3).

2) **Утроение двутакта.** 12-тактный период (2 2 2)(2 2 2). Это встречается реже, чем 1-й случай. Моцарт, Дивертисмент D-dur KV 334, III часть Менуэт; Лист, Ноктюрн №3, начальный период; Чайковский, Детский альбом, «Русская песня».

3) **Периоды из неравнодлительных слагаемых,** например (2 3). [Такие случаи] наиболее своеобразны и наименее употребительны. Брамс, Вариации на тему Гайдна (3 2)(3 2). Все фразы могут быть разной длины. Первое предложение может быть из трехтактов, а второе — из двутактов. Встречаются очень редко. Глюк, «Орфей», сцена Орфея F-dur: (3 3 3)(2 2 3) с вводным построением и расширением. Моцарт, Концерт C-dur KV 467, II часть, главная тема от вступления солиста: (3 3)(2 2 2).

Формы предложения:

1) **Большое предложение с дроблением и замыканием на трехтактной основе** (3 3 1 1 1 3): Моцарт, Квинтет g-moll, Менуэт (заключительный трехтакт с расширением и дополнением). Встречается редко. Иногда в виде предложения с неквадратной структурой в большом периоде: Моцарт, 18-я симфония F-dur, II часть.

2) **Предложение (3 3), (3 3 3) или (2 2 2) как самостоятельная форма.** На практике в чистом виде не встречается, обычно — в виде вариантов, например, (3 1 1 3) или (1 1 2 2). Гайдн, 16-я соната C-dur, II часть (2 2 2); Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Утренний привет»; Глинка, «Ночной зефир» (с расширением); Даргомыжский, «Лихорадушка» (2 1 1 2); Моцарт, Рондо a-moll, первый эпизод F-dur (трехтакты с наложениями); Брамс, Соната №2 ор. 2, трио из Скерцо (трехтакты). Дебюсси, «Пеллеас и Мелизанда», 3-е действие, Песня Мелизанды «О, как длинны волосы мои», 2-я часть «О, святой Даниэль»: обе части — 6-тактные предложения (2 2 2) с дополнением. Моцарт, Квартет KV 458, II часть (3 1 1 3 [или 3 1 1 1 2]).

3) **Форма из неравнодлительных фраз.** Римский-Корсаков, «Садко», Песня Веденецкого гостя «Город каменный» — стилизация венецианской полифонии XVI в. (2 3).

Формы, основанные на периодичности

[Например, бывает структура] (a a)(b b) — двутакты. Бывает периодичность трехтактов (a=3 — a=3)(b=3 — b=3)(...). Она возможна в народной и зависимой от нее музыке. Глинка, 2-я тема «Камаринской»; «Князь Игорь», 1-е действие, сцена у Галицкого, «княжая песня» «Как у князя Володимера»; «Китеж», 2-е действие, Песня Гришки [«Братцы, праздник у нас,] в сковородки звонят»: (2 2)(2 2)(3 3); Мануэль де Фалья, 7 испанских народных песен, №6: (3 3)(2 2 2).

ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

Однотемные формы из двух или трех частей, в которых I часть — в форме периода/предложения, остальные — также в форме периода/предложения либо в других формах того же порядка, неодинаковых в разных типах простых форм. Эти «формы того же порядка» не включают период/предложение как составную часть. [Они соразмерны периоду/предложению,] предназначены для развития (продолжения) темы.

Части обозначаются латинскими строчными буквами либо римскими цифрами.

Части разделяются по функциям:

— I или «a» служит для изложения, экспонирования темы;

— II или «b» имеет функцию развития или продолжения.

— Обязательно завершающее построение.

Два основных вида:

— простая двухчастная форма;

— простая трехчастная форма.

В 2-частной форме развивающее и заключительное построения образуют одну часть, в 3-частной — развивающее и заключительное построения есть две разные части.

Основные структурные показатели — связность и цельность.

Части простых форм находятся во взаимодействии (пребывают в соотношении).

Простые формы однотемны. В основании формы лежит одна тема — исходная музыкальная мысль,

> Связность — родство или общность частей (например, мотивная, тональная, фактурная).
>
> Цельность — совокупность всех составляющих, разных, но имеющих смысл и содержание, отличное от смысла и содержания целого[15].

[15] Пример из литературы, который Виктор Павлович имел, в частности, в виду — «Повести Белкина».

изложенная в I части в виде периода или предложения. Тема заключает в себе потребность продолжения и развития. Развитие [есть] продолжение во II части, основанное на преобразовании материала темы. Продолжение [есть] развитие на основе обновленного или нового материала.

!!! Включение новых мотивов в развитии не противоречит однотемности, так как новый материал не бывает резко контрастным основной теме.

Новый материал II части, отличный от материала I части, обычно не бывает по-настоящему рельефным и контрастным, оформленным в устойчивую структуру; он излагается неустойчиво гармонически и структурно, следовательно, не имеет значения самостоятельной, самодостаточной мысли и не оформляется в новую тему. Существует ***при теме*** (не существует без темы!!!). Он становится действительно второй темой, если вводится модулирующим ходом в новой тональности[16].

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Брамс, «Утро» ор. 49 №1;
Моцарт, «Свадьба Фигаро»: №28 Ария Сюзанны; №20 Дуэт Сюзанны и Графини;
Рахманинов, «Я жду тебя» ор. 14 №1;
Чайковский, Фортепианное трио, II часть, тема;
Бородин, «Князь Игорь», 1-е действие, 2-й хор бояр;
Римский-Корсаков, «Садко»: 1-я картина, начальный Хор торговых гостей,
Былина о Волхе Всеславиче;
4-я картина, Песня Индийского гостя, начальная тема (до «теплого моря»);
Рахманинов, «Полюбила я на печаль свою»;
Моцарт, Рондо a-moll, I эпизод F-dur;
Глинка, «Иван Сусанин», Песня Вани.

17.4.1999

Простые формы однотональны в таком смысле: в них не может быть второй тональности, носителем которой могла бы быть 2-я тема. Для простых форм вообще характерна тональная замкнутость, они практически никогда не модулируют. Примеры модуляции в простых формах: [в составе сложной формы —] Шуберт, Лебединая песня, №1 «Вестник любви» (G-dur → C-dur); [в составе цикла миниатюр —] Шуман, Бабочки, №7 (f-moll → As-dur).

В простых формах очень существенное значение имеет метр (почти такое же, как в периоде и предложении): они организуются на основе метра. Вся звуковая архитектура простых форм состоит в соотнесенности объемов, точнее, ***метрических объемов***. Части простых форм соразмерны и соизмеримы. Как уже было сказано, предложение и период — модуль классических форм.

Простые формы однородны: во всех частях один темп и [тактовый] размер, одинаковый или малоконтрастный фактурный рисунок (как правило). Исключения [— в вокальной музыке, где естественна большая зависимость от текста]: Рахманинов, «Ночь печальна» (II часть в другой фактуре); Даргомыжский, «Титулярный советник» (II часть в другом размере); Балакирев, «Введи меня, о ночь, тайком» (перемена темпа).

Нормативна отчетливость границ между частями, разделяемых каденциями (исключения тоже бывают). Простые формы сложены из частей в том смысле, что части непосредственно примыкают друг к другу (часть, часть, еще часть), а не связываются переходами.

Названия простых форм. Простые формы просты. Размер невелик, тематический материал несложен. Небольшие размеры предполагают простоту в смысле содержания (чаще всего). !!! Раньше их называли малыми формами!!!

Простые формы и сложные формы, которые слагаются из простых, еще называются песенными формами (это любит Холопов). Например: простая 2-частная песенная форма. Такой термин происходит от Liedform немецкого теоретика Адольфа Маркса («Учение о музыкальной композиции» в 4-х томах, 1837—1847 гг.). В конце XIX — начале XX вв. такое название было общеупотребимым: Танеев, Чайковский, Римский-Корсаков, Аренский, Рахманинов, Скрябин, Прокофьев. Это название имеет исторический и эстетический смысл. Исток простых форм — песня. [Сочиненная] на метрически организованные стихи, она и сама стала таким образом метрически организованной — отсюда пошла квадратность. В образовании простых форм большую роль играет метро-ритмическая повторность, [предполагается] равновеликость построений и регулярность удвоений. Таким образом, термин [Liedform] двусмыслен[17]. [...]

---

[16] См. об этом в разделе «Сложные формы». О понятии «ход» см. ниже в примечании 21.

[17] Содержит определение жанра (в русской традиции слово «песня» подразумевает прежде всего мелодическое начало) и одновременно дает указание на метричность основы.

Еще один устаревший термин: в XIX — начале XX вв. к музыке, написанной в песенных формах, применялось понятие коленный склад («колено» — фигура в танце); так, простая 3-частная форма состояла «из трех колен».

Простая двухчастная форма

Форма, в которой есть I часть, где в форме периода/предложения излагается тема, и II часть — развитие и завершение. II часть бывает устроена по-всякому.

Главная структурная особенность простой 2-частной формы: два функционально разных построения (развивающее и завершающее) составляют одну часть.

Нормали [, то есть данные, характеризующие] 2-частную форму:

— Части равны по продолжительности: (8 + 8), реже (16 + 16).

— По тематическому содержанию части однородны. Материал для II части может быть заимствованным из I части (Бетховен, Соната №19, Финал), обновленным (Соната №23, II часть) или новым (Соната №13, Финал). Но здесь нет ни времени, ни пространства для тематического контраста.

— Характер экспрессии частей более или менее одинаков, либо части несходны так же, как оттенки (цвет один, а *цветность* разная).

— По гармонии части различаются. Гармонический рост формы: I часть устойчива, для II части естественно гармоническое движение. Встречается и обратное (II часть более устойчивая и менее подвижная), в том числе всегда, когда II часть — припев, дополнение: советские массовые песни; [«Евгений Онегин»,] Куплеты Трике.

— Части излагаются либо в разных, либо в только номинально одинаковых формах. Например: (2 2 2 2) + неустойчивая секвенция с каденцией; либо 2 периода с совсем разным гармоническим наполнением. Несходство половин — важный фактор сплоченности формы.

— По мотивной организации части могут быть симметричны, например: (2 2 1 1 2) + (2 2 1 1 2). Могут различаться как однопорядковые структуры: (2 2 2 2) + (2 2 1 1 2). Сходство структур тоже имеет свой смысл: четкость членения.

— Повторение частей формы — самая обыкновенная вещь. Повторяются: обе (a a b b или a a' b b'), реже — только II часть (a b b либо a b b'), иногда только I часть (a a b; a a' b). Повторение частей показывает ясность сложения и отчетливость границ; принципиального значения для формы не имеет (не дает нового качества).

— Эстетические качества: лаконичность и простота. Выражаются в несложности музыкального содержания.

> Лаконичность — ясность устройства и использование минимума средств.

— Малая величина формы ограничивает развитие. Во II части формы изложение преобладает над развитием.

— Смысл формы: в восприятии [происходит] смещение со становления формы на ставшую форму. В этой форме все сразу видно и ясно. Этим она отличается, например, от фуги. Используется, когда композитору важно сохранение темы целиком (тема вариаций, главные темы рондо-сонаты или рондо).

Применение:

— В составе более крупной формы в значении темы (тема для вариаций, главная тема рондо-сонаты, часто тема рондо) либо формы части (например, трио).

— Как форма самостоятельного произведения инструментальных и вокальных жанров: песня и романс, хор (Танеев, «Сосна»), танцевальная или танцевального характера пьеса (все вальсы Шуберта), прелюдия (Рахманинов, Es-dur).

— Как часть более крупного целого, например: форма части цикла миниатюр (Шуман, Любовь поэта, №3 «И розы, и лилии»), оперного номера («Аида», начало 2-го действия, Хор женщин).

Две основные разновидности:

1) репризная;

2) безрепризная.

Различаются по устройству II части и по соотношению ее с I частью.

I часть простой 2-частной формы. Ее названия: начальный период или начальное предложение; I часть; тема. Функция — изложение темы, естествен экспозиционный склад с соответствующими структурными и тонально-гармоническими особенностями. Максимальная простота. Абсолютно пре-

обладает квадратная метрическая основа, проще нет ничего. Могут быть расширения и дополнения (такт или 2 такта расширения + дополнение), и то редко. Чайковский, «На нивы желтые»[: есть расширение и дополнение. Отклонения от квадратной нормы:] Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Утренний привет» (2 2 2 + расширение); Дебюсси[, «Пеллеас и Мелизанда»], Песенка Мелизанды (2 2 2).

Формы I части: преобладают 8-тактные, реже — 16-тактные [периоды/предложения]. Первые — в репризных формах, вторые иногда встречаются в безрепризных. В подавляющем большинстве случаев — 8-тактный период из сходных предложений; если это большое предложение, то *высвечен* участок дробления. Другие формы возможны, но это уже исключения. Возможен сложный период: Шуберт, Вальс ор. 9 №14 (a = шестнадцатитакт + b = восьмитакт + b = восьмитакт; то есть I часть — сложный период, II часть — повторенный восьмитакт). Период из 3-х предложений — величайшая редкость. Есть *сомнительные* примеры на 4-тактное предложение в I части: Григ, «Принцесса»; Глинка, «Грузинская песня».

Тонально-гармоническое устройство I части: всегда устойчива и функционально определенна, то есть отчетлива по аккордовому составу. Главенствует основная тональность. Может быть как однотональной, так и модулирующей. Обычно модуляции ограничиваются близкими тональностями. Только в близкой к нам по времени музыке мы найдем далекие модуляции: Рахманинов, «Утро» (F-dur → E-dur). В форме соединенных предложений может быть [сопоставление далеких тональностей]: Шуман, ор. 25 №12 «Дай делить любовь мне с другом». Как норма — четкая каденция, чаще всего полная, реже половинная.

II часть примыкает напрямую. В вокальных образцах иногда может быть небольшая *связочка* между частями (Шуберт, «Горный поток»).

24.4.1999

Простая двухчастная репризная форма

Репризной называется простая двухчастная форма, II часть которой состоит из построений развивающего/продолжающего и завершающего, причем последнее представляет собой воспроизведение какого-либо из предложений начального периода или какой-либо половины начального большого предложения.

Развивающее/продолжающее построение — середина, завершающее — реприза.

«Красота — соразмерность частей и целого» (Аристотель): форму отличает пропорциональность и масштабная выверенность (середина равна репризе, I часть равна II части). Из всех разновидностей 2-частной формы репризная — самая стабильная. Архитектоника репризной формы в отличие от безрепризной всегда одна и та же, то есть все такие формы в принципе построены одинаково, но [при этом] две одинаковые формы найти трудно. В репризной 2-частной форме I часть может быть только 8-тактной.

Применение не отличается от того, о чем уже шла речь. Реприза — мощнейший завершающий фактор (не требуется даже поддержка текста). Репризная форма особенно уместна и употребительна в инструментальной музыке.

Середина — 4-тактное построение во II части формы, имеющее значение продолжения/развития («продолжающий участок», «развивающее построение»). Противопоставляется начальному построению по всем пунктам: гармонически, мотивно-тематически и т. д.

Тонально-гармоническая характеристика середины. Середины бывают

— неустойчивые;

— устойчивые.

Неустойчивые преобладают, их большинство. Гармония — главное средство создания срединной неустойчивости. Характерно преобладание нетонических аккордов, в том числе *на видном месте* (в 1-м такте), на сильных долях. Чаще всего это функция доминанты (в том числе побочной тональности), иногда она поддерживается доминантовым органным пунктом (Бетховен, 1-я соната, II часть). Реже — на первом плане аккорды субдоминантовой функции (10-я соната, II часть, тема). Нетонические аккорды бывают усилены их доминантами. Среди самых распространенных приемов создания срединной неустойчивости — секвенция. Иногда сама гармония может быть довольно устойчивой, но в новой тональности (Глинка, [«Жизнь за царя», трио] «Не томи, родимый»).

Устойчивые середины применяются значительно реже. Четко ориентированы на тонику основной тональности (Моцарт, Соната №11, I часть, тема).

С мотивно-тематической стороны середина может быть

— на материале начального периода;

— на новом материале.

Если середина на материале начального периода, материал воспроизводится всегда в более или менее измененном виде, часто тонально-гармоническими средствами. Разработочного развития почти не бывает (вычленение мотива и мотивное развитие использовать сложно — «мало времени»), большей частью — имитация, дробление мотива на субмотивы.

Середина на новом материале используется не реже. Материал может быть новый или обновленный, но не контрастный — [поместить его] нéгде[, то есть для него «мало места»]. Моцарт, Симфония №40, Финал: динамический контраст, но это — продолжающая середина (*музыкальная светотень*).

Структура середины — часто нечто элементарное, например, (2 2) или (1 1 2). Моцарт, Концерт d-moll, II часть, середина: (1 1 1 1). Часто середина оказывается самым дробным участком формы (дробность — средство неустойчивости).

Когда середина четко (2 2), получается [структура] (4 4 2 2 4), и тогда двухчастную форму легко спутать с увеличенным предложением (инвариант большого предложения). Нет [типичных] признаков, различать их можно только по применению. Начало Увертюры к «Тангейзеру» (4 4 2 2 4) — [увеличенное предложение, поскольку это] I часть простой 3-частной формы; в Немецких танцах Моцарта — [2-частная форма] как [I] часть сложной формы с трио[, например, KV 600 №4].

Окончание середины может быть

— вполне четким, с каденцией (большей частью на D основной тональности) и цезурой;

— не вполне четким, перетекающим в репризу без каденции и цезуры. Брамс, «В зеленых ивах дом стоит»: реприза как третье звено секвенции, середина — два первых звена. Здесь реприза может начинаться с нетонического аккорда.

Реприза завершает форму; в этом смысле она — самая устойчивая часть. В репризе возвращается 2-е предложение начального периода (или 2-я половина начального большого предложения), реже — 1-е предложение периода (Бетховен, Скрипичная соната №5, Скерцо) или 1-я половина большого предложения (Моцарт, Сонатина №6, Adagio). Точное воспроизведение бывает, но это — простейшие случаи; 2-е предложение повторяется нота в ноту: Моцарт, Сонатина №5 F-dur, Полонез; Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Любимый цвет». Гораздо чаще реприза содержит какие-нибудь отличия.

Например, гармонические изменения [делаются] ради разнообразия звучания или для большей устойчивости репризы. Перемены обычны и минимальны, когда начальный период модулирует, а реприза основывается на втором предложении; каденция I части транспонируется в тонику основной тональности; каденция I части половинная, II части — полная (Бетховен, Соната №18, Менуэт). Переработка может быть гораздо более основательной, когда в репризу вводится субдоминанта (нередко с отклонениями). Возможна перегармонизация прежней мелодии: Бетховен, Скрипичная соната №7, Медленная часть; Глинка, «Жаворонок» (середина на доминантовом ОП к VI ступени, реприза в виде секвенции ⌊D⌉→S, ⌊D⌉→T).

Мотивно-тематические изменения. Часто варьирование мелодии. Объединение в репризной части мотивов главного и придаточного предложений (материал перерабатывается) — это не реприза, а новое построение на материале начального периода: Гайдн, Симфония №94 G-dur, Andante. Если мотивы I части *угадываются,* а не узнаются — «завуалированная реприза» (Прекрасная мельничиха, №1 «В путь»).

Структурные изменения в репризе возможны, но важнее общая структура середины и репризы. Середина и реприза — единая структура. Например, II часть может быть (2 2 1 1 2), то есть метрическим подобием большого предложения. Возможны расширения в репризе, но не обширные, может быть дополнение (какое угодно). Менее [употребительны] изменения в изложении — фактуре, оркестровке; полифонические изменения — самые интересные: Моцарт, Квинтет для кларнета и струнных, Финал[, где в середине и репризе материал I части проходит в виде канона]; Брамс.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:

Сочинить романс в 2-частной репризной форме (смотри [в качестве образца] Моцарта, Шуберта), менуэт [в 2-частной репризной форме] ([смотри] Гайдна, Шуберта) в разном выполнении.
[Анализировать:] Скрябин: «Мечты» ор. 49 №3 (с гармонией);
«Танец томления» ор. 51 №4; Прелюдия ор. 37 №3;
Рахманинов: «У моего окна»; «Ночь печальна»; «Ночью в саду у меня»; Прелюдия ор. 23 №6 Es-dur;
Мясковский, «Она поет» (из цикла на слова Лермонтова).

[ПОРЯДОК РАЗБОРА:]

1) «Это произведение написано в ... форме»; [определение] метрического такта; количество тактов; повторение частей.

2) Характеристика I части.

3) Характеристика II части: «состоит из середины и репризы».

Середина: сколько тактов; мотивно-тематическое содержание; преобразование мотивов (если заимствованы); степень контраста (если [материал] новый); тонально-гармоническая характеристика: какой аккорд преобладает (если [середина] неустойчива), аккордовый состав, отклонения, секвенции, разработочные элементы; группировка тактов. Форма середины: «середина состоит из... (двух звеньев секвенции и каденции), построена в виде... как...».

Реприза: воспроизведение какого предложения, точное, неточное (в чем [состоит] преобразование: гармония, структура, мотивы, фактура).

II часть в целом: является или не является [структурой] «середина/реприза»; характер перехода (каденция в конце середины); мотивно-тематическая структура.

4) Характер музыки (жанр); что отличает форму [данного произведения] от других; «что поразило мое воображение в данном случае?[18]».

8.5.1999

Различия между двухчастными и трехчастными [простыми] формами

В двухчастной форме две части, в трехчастной — три. В трехчастной форме середина и реприза — разные [самостоятельные] части.

Признаки самостоятельности частей:

1) реприза — период или большое предложение;

2) реприза (или завершающая часть) велика и развита;

3) развитая середина (это, впрочем, довод, а не признак);

4) каденция в конце середины, глубокая цезура перед началом репризы или переход-связка;

5) 16-тактная I часть;

6) всякое заметное изменение в репризе — довод в пользу 3-частной формы;

7) разница в изложении середины и репризы;

8) слышимость трех частей.

Простая двухчастная безрепризная форма

Безрепризной называется простая двухчастная форма, завершающее построение которой основывается на новом материале или на материале I части, обновленном достаточно, чтобы завершающая часть не могла быть понята как возвращение какой-либо из половин I части.

По сравнению с репризной эта форма строится более свободно. Возможна 8-, 4- и 16-тактная I часть. Не редкость — разная величина частей, может быть достигнуто их смысловое неравновесие. Например, все содержание находится в I части, тогда II часть — досказывание: Алябьев, «Соловей» (большое количество дополнений превращается в новую часть формы; II часть *подтверждает содержание* первой). Возможна смысловая инверсия: I часть имеет предварительный характер (Танеев, «Сосна»).

Безрепризная форма — форма множественная, допускает разные композиционные решения — разные пути завершения формы. Этим частично объясняется ее применение большей частью в вокальной музыке. Форма без репризы [несколько двойственна: музыка] нуждается в *склеивании* стихами, [и в то же время] поэтическому тексту нужна более свободная, эластичная [музыкальная] форма. Реприза — очень сильный завершающий фактор, а стихам нужна своя форма.

Типы безрепризных форм (общепринятых названий для них нет). Можно отметить 5 случаев безрепризной формы (это разделение условно, четких границ нет):

— с «серединой»;

— с неустойчивой II частью, замкнутой каденцией;

— с устойчивой II частью в форме периода/предложения;

— с периодообразной II частью;

— со II частью типа заключения или дополнения.

Безрепризная форма с «серединой». II часть включает продолжающее/развивающее и заключительное построения. Каждое равно половине I части. Моцарт, Концерт A-dur, Финал, ГП; Шуберт, Зимний путь, «Блуждающий огонек»; Григ, «Избушка»; Чайковский, «Отчего?» (Мт = 24/8). В безрепризной

[18] Вопрос в духе учебного задания по методике, которую Виктор Павлович считал бесполезной как учебный предмет.

форме не бывает устойчивой середины, а завершающая часть *по определению* не есть реприза. [Так или иначе,] продолжающее/развивающее построение — с е р е д и н а. Средства достижения срединной неустойчивости те же, что и в репризной форме. Моцарт, песня «Детские игры». Срединные качества усиливаются отклонениями. Нередко секвенцирование: Бетховен, Соната №27, II часть. Середина может начаться отклонением (побочной тональностью). Соната №32, II часть Ариетта (середина вводится в параллельной тональности, с устойчивой гармонией; завершающая часть в основной тональности, с обновлением мотивов I части). З а в е р ш а ю щ а я   ч а с т ь аналогична репризе по функции и построению, но она — не реприза. Основная тональность ясно выражена, гармония устойчива, хотя чаще всего [эта часть] начинается не с тоники. Середина и заключительная часть могут быть четко разграничены серединной каденцией и цезурой. Материал II части чаще всего неконтрастный новый, но так же часто — обновленный; не исключено использование материала I части.

Безрепризная форма с неустойчивой II частью, замкнутой каденцией в основной тональности. Встречается почти исключительно в музыке XIX – начала XX вв. Вся II часть *перманентно* (постоянно) *неустойчива*, кроме заключительной каденции. Каденция не отделяется цезурой от предыдущего, не заявляет о себе как самостоятельное построение. Неустойчивое построение преобладает во II части, оно всегда больше, продолжительнее нормативной середины: «Кармен», Терцет №20, Гадание Кармен; Григ, Концерт, II часть; Григ, «Твой образ я люблю»; Лядов, Прелюдия ор. 31 №2 b-moll [— возможно также, что это 2-частный период]; Рахманинов, ор. 4 №2 «Утро».

Безрепризная форма с устойчивой II частью в форме периода/предложения («период + период» — студенческий термин). I часть 8-тактная. Форма имеет составную природу, то есть периоды прибавлены друг к другу (сложение периодов; целое — больше совокупность, чем структура). II часть не продолжает, а *оттеняет* первую. Функциональная зависимость ослаблена. Композиционная связь сведена до минимума. Отсюда — нужен текст, способный смыслом скрепить части. Материал II части большей частью новый или обновленный: Бетховен, Соната №16, Финал (II часть — двойное предложение). Гармонический рост не обязателен (Шуберт, Вальс ор. 9 №26; Чайковский, Детский альбом, «Итальянская песенка»). Части могут быть в разных тональностях, часто II часть — в одноименном мажоре («Кармен», Хабанера). П р и м е н е н и е: в несложных вещах (Шуман, «Листок из альбома» №20), в танцах, например, в номерах вальсов ([И. Штраус,] «На прекрасном голубом Дунае», №№4, 5), в песнях («Фрайшютц»: №14 Хор подруг невесты, [со структурой 3 3 3] №4 Песня Каспара). В музыке высоких жанров — сравнительно редко и с хитростью: Моцарт, «Песнь о свободе» (неквадратная). Может быть уникальное строение, например: Бетховен, 25-я соната, II часть ([1-я ее часть — четырехтактное предложение, которое легко принять за 2 предложения в переменном размере:] т. 1 — 3/8, т. 2 — 6/8, т. 3 — 6/8, т. 4 — 3/8 при тактовом размере 9/8; 2-я [— 4-тактное предложение либо периодообразная форма, в которой первые] 3 такта — по 6/8). Еще одна область применения — советские массовые песни.

Безрепризная форма с периодообразной II частью тоже относится к числу наиболее употребительных. II часть строится подобно периоду, но им не является, так как гармония 1-го «предложения» не имеет вполне экспозиционного характера; обычны с р е д и н н ы е   п р и з н а к и (преобладание нетонических аккордов и их обращений, отклонения). 2-е «предложение» более устойчиво (обязательна каденция); музыкальный материал большей частью обновленный. Шуберт, Зимний путь, «Липа» (I часть — двойное предложение [или период из двух одинаковых предложений]); Моцарт, «О цитра ты моя»; Верди, «Аида», №7 Хор женщин.

Безрепризная форма со II частью типа заключения или дополнения. II часть — досказывание, заключение музыкальной мысли, выраженной в I части. Часто II часть имеет внешность припева. Может быть более развернута и напоминать период, но гармония слишком устойчива[, в характере дополнения]: [«Евгений Онегин»,] Куплеты Трике; Моцарт, Соната F-dur KV 332, I часть, ГП. Для II части характерна простота изложения, часто обновленный материал; гармония подчеркнуто устойчива.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Глинка, «Венецианская ночь»;
Скрябин, Прелюдия ор. 11 gis-moll №12;
Брамс: Интермеццо ор. 76 №6, средняя часть; песня «Глубже все моя дремота»;
Рахманинов, «Утро» ор. 4 №2;
Брамс, Венгерский танец №1, I часть;
Моцарт, Концерт A-dur, II часть, до начала хода;
Бетховен, Соната №23, II часть;
Шостакович, «Песня о встречном»;
Брамс, «Девичья песня» ор. 107 №5;
Чайковский, «Осень» ор. 54 №14.
Сочинить: хор (период + период); романс в форме [2-частного периода] с серединой.

15.5.1999

Неосновные виды простой двухчастной формы

Все они — несамостоятельные, производные от основных форм. Относительно более редкие [по применению]. Все [варианты] 2-частных форм описать невозможно.

1) Формы с повторением частей — не редкость.

— Стабильная разновидность — **форма с повторяющейся I частью** (a a ... b). Ее можно было бы определить как куплетную с одним общим припевом. Присуща вокальной музыке. Повторения могут быть точными (Шуман, Любовь поэта, «О, если б цветы угадали»; Брамс, «Девичья песня»), варьированными (Чайковский, «Соловей»: a a' a'' b), с коренной переработкой (Шуман, ор. 24 №2 «К любимой мчат меня мечты»). Аренский, «Я ждал тебя»: (a a' b) — варьированное повторение I части в другой тональности.

— **Форма с повторением II части**, то есть (a b b) или (a b b'). Довольно часто встречается и в инструментальной музыке. Может быть с сильными изменениями (Танеев, «Находка»: II часть первый раз оканчивается половинной каденцией, связка приводит к повтору II части с четкой полной каденцией).

— **С повтором обеих частей** (a b a' b'), где «b» — с преобладанием доминанты, «b'» — с преобладанием тоники и в основной тональности. В простых формах [эта схема встречается] не часто, чаще — в сложных (например, арии Моцарта). Это то, что некоторые теоретики *несознательно* называют «соната без разработки»[19] (Глазунов, Из Средних веков, II часть «Серенада трубадура»: [здесь это, правда, сложная форма, а в гармонии] еще и модальность).

2) **Форма, в которой II часть есть вариант I части**. Реализуется множеством разных способов. Например, II часть начинается как повторение I части, но идет по пути расширений (чаще всего — расширение, дополнение, секвенционное развитие), придающих II части срединные свойства. Выходит (a a'): Моцарт, Квинтет для кларнета и струнных KV 581 A-dur, I часть, ПП (I часть — большое предложение со сжатием, без пятого такта; II часть начинается так же в одноименной тональности, направляется по пути расширения, имеет 3 пятых такта, 4 шестых и 3 седьмых, при этом все на мотивах 1-го предложения). Рахманинов, 3-й концерт, ГП (I часть — проведение темы у солиста, II часть — у оркестра). Гайдн, 33-я соната A-dur (по Edition Peters), Менуэт (II часть — ракоход I части). Может быть так, что II часть полностью идентична I части, но в другой тональности (Григ, ор. 2 №4 «Что мне сказать»).

3) **Период со свойствами 2-частной формы**: 2-е предложение начинается как 1-е, но разрастается так, что приобретает свойства середины (усложняется расширением, обычно содержит секвенцию и отклонения). Это промежуточная форма, ее иногда называют двухчастный период. Шопен, Концерт №1 e-moll, начальная тема (предложения 8-тактные); Моцарт, Квартет A-dur, Менуэт, I часть; Глазунов, 7-я симфония, II часть, эпизод (4422... 4...); Бизе[, «Кармен»], Дуэт Микаэлы и Хозе в 1-м действии; Анатолий Александров, «Альбомное стихотворение» [ор. 28 №5, 1925 г., на стихи Пушкина] (Мт = 3Гт).

4) **Контрастная 2-частная форма.** 2 части сильно контрастны, степень их несходства достигает уровня разных темпов, не говоря уже обо всем остальном (размер, тональность...). Встречается исключительно в вокальной музыке. [Ее использование] определяется содержанием текста. Шуберт, «Девушка и смерть» ([2-я тема использована в качестве] темы для вариаций в квартете d-moll); Даргомыжский, «Титулярный советник».

5) **Форма с дополнением ко II части.** В общем-то это форма с двумя вторыми частями (a b c). Некая часть в конце очень похожа на еще одну II часть, которая имеет дополнительный характер. Бизе[, «Кармен»], Ариозо Хозе с цветком; Бородин, «Морская царевна»; Скрябин, Этюд ор. 42 №3; Григ, «С добрым утром» ор. 21 №2; Шуман: «Лотос» [— либо это простая 3-частная форма с тональной репризой]; «Бедный Петер» ор. 53, №3.

У любой 2- или 3-частной формы, если она используется как самостоятельное произведение, главным образом в вокальной музыке, может быть вступление и заключение. Вступление — это не экспозиционная часть (их размеры и степень оформленности разные); назначение вступления — чисто *техническое*. Это небольшое построение, в среднем около 4-х тактов, то есть малое предложение/малый период. Оно в какой-то степени готовит мотивы и тональность. Как норма, это мотивы начального периода. Может быть и материал середины, особенно в 3-частной форме. Самостоятельный

[19] Виктор Павлович пользовался этим распространенным термином, хотя и признавал его неудачным. См. далее темы «Разновидности сложных форм» и «Сонатная форма без разработки».

материал — редко (Глинка, «Не говори, что сердцу больно»). Может кончаться по-разному. Заключение часто воспроизводит вступление, но с полной каденцией. Вступление может периодически повторяться на границах формы, иногда получается что-то вроде формы с ритурнелем (барочная «ария с ритурнелем»).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Сочинить романс, [в котором] повторить I часть с изменениями.
[Анализировать:] Скрябин: прелюдии ор. 11 №23, №5, №11;
Бизе, «Арлезианка», Перезвон (средняя часть);
Брамс, «Саламандра»;
Шуман, Любовь поэта, «Я утром в саду встречаю»;
Чайковский, хор «Ночевала тучка золотая»;
Балакирев, «Введи меня, о ночь, тайком»;
Глинка, романс «Болеро»;
Бородин, «Морская царевна» (досмотреть до конца);
Равель, «Болеро» (тема);
Рахманинов, 6 хоров ор. 15, №3 «Сосна» ([стихи] Лермонтова);
Прокофьев, «Мимолётности» №№1, 5, 7, 9, 10, 13, 17, 18 (с характеристикой гармонии);
Шостакович, Прелюдии ор. 34: №№1, 2, 3, 7, 8, 9, 16, 17.

29.5.1999

Простая трехчастная форма

Форма, состоящая из I части, в которой излагается тема в форме периода/предложения, II части, содержащей продолжение/развитие, строение которой неодинаково в разновидностях формы (периодообразное/срединно-разработочное), и завершающей III части, обычно представляющей собой репризу I части.

Названия частей такие же, как и в 2-частной форме: I часть — начальный период/предложение; II часть — середина; III часть — реприза. I и III части вместе — крайние части формы.

Основные структурные показатели (главные свойства и признаки).

1) Сравнительно с 2-частной формой она гораздо более дифференцирована уже потому, что ее середина и ее реприза четко разграничены, это две разные части.

2) Части 3-частной формы отмечены более сильными функциональными различиями. В середине 3-частной формы осуществимы самые серьезные мотивно-тематические преобразования, возможно активное тонально-гармоническое движение. Реприза может быть понята как итог, завершение, но с ее наступлением срединное развитие не [обязательно] кончается: она может быть как заключением, так и продолжением начатого развития.

3) Части 3-частной формы более пространны. Равновеликость частей — норма, но не ограничение. Параметры частей подвижны, можно ***масштабировать*** любую часть. Части по размеру бывают либо равными, либо примерно равными, либо разными (иногда очень сильно): Чайковский, Симфония №2, Скерцо (I часть = 25 тактов, середина = 85 тактов, реприза = 42 такта). Схема формы — (a b a). Симметрия расположения частей выражает внутреннюю структурно-смысловую завершенность и внешнюю архитектурную устойчивость ([своего рода] пирамида). Симметрия неполная (не [полностью] зеркальная): точная реприза — редкость. Между I частью и серединой всегда четкая граница (четкая каденция), а середина может переходить в репризу без ощутимой границы.

4) Простая 3-частная форма чаще, чем 2-частная, бывает ***окутана полифонией***. Она в высокой степени склонна контактировать и очень легко вступает во взаимоотношения с любыми более сложными формами. Может сильно усложняться (у Моцарта в менуэтах иногда неотличима от сонатной формы).

Это едва ли не самая употребительная форма в классико-романтической музыке. Причина, видимо, заключается в ее способности изменяться применительно к данному случаю (для данных обстоятельств), сохраняя структурные признаки.

Применение:

1) Как форма самостоятельного произведения: вокальная, инструментальная миниатюра, небольшое симфоническое произведение (Скрябин, симфоническая поэма «Мечты» ор. 24).

2) В составе более крупной формы как ее часть. Например, I часть или трио в сложной 3-частной форме; как форма темы (Чайковский, Сюита №3, I часть, ГП).

3) Форма части циклического произведения, например, цикла миниатюр.

4) Форма оперной арии, балетного номера.

5) Изредка часть сонатно-симфонического цикла (Бетховен: 6-я соната, Финал; 14-я соната, I часть; Рахманинов: 2-й концерт, II часть; «Колокола», I часть).

«Простая 3-частная форма» — скорее принцип построения, чем собственно форма. Нужно всегда учитывать ее применение, некий стилистический, художественно-исторический контекст. Существует некое внутривидовое подразделение 3-частной формы. Самые простые (нормативные, *нехитрые*) случаи — в самостоятельных произведениях. В сторону меньшей предсказуемости и большей композиционной свободы (***свободнее и непредсказуемее***) — темы более крупных форм (Чайковский, 4-я симфония, I часть, ГП: a b a c a, где «c» — вариант «b», а первая реприза — в другой тональности). Наиболее ***инвенционными*** (изобретательными) и изощренными являются простые 3-частные формы в составе менуэтов и скерцо.

3.9.1999

[...][20] **I часть** простой 3-частной формы. Форма I части имеет те же основные характеристики, что и I часть простой 2-частной формы (здесь и далее речь н е идет о менуэтах и скерцо). Но: в I части 3-частной формы применимы любые разновидности периода/предложения. Наиболее употребительны обычные 8-тактный малый период и большое предложение (с разновидностями). Глазунов, «Раймонда», 1-е действие, 2-я картина, Антракт (скрипичное соло): «цельная» 8-тактная форма. Намного реже применяется период из 3-х предложений: Моцарт, Квартет d-moll, [II часть,] тема (Мт = $\frac{1}{2}$ Гт); Шопен, Мазурка op. 59 №1; Балакирев, романс «Баркарола»; бывает в менуэтах и скерцо. Довольно редко I часть в форме малого предложения: Григ, «В Норвегии»; Чайковский, Романс f-moll op. 5 для фортепиано. Вполне возможны 16-тактные формы, включая сложный период. В 3-частной форме I часть может содержать любые расширения, дополнения и т. д. В начальном периоде/предложении возможны любые модуляции из-за развернутости формы. Развернутость также позволяет применять органическую неквадратность. Применение полифонии возможно (в основном в менуэтах): Моцарт, Квинтет c-moll, Менуэт (3-частная форма — вся канон, трио —канон в обращении); Скрябин, Прелюдия op. 11 h-moll (свободный канон).

Как и в 2-частной форме, начальный период и середина четко отграничены. Как норма, в начальном периоде очень четкая каденция. В вокальной музыке каденция часто подтверждается дополнением и начальный период может быть связан с серединой каким-либо переходом. Иногда модулирующее 2-е предложение имеет значение перехода: Бетховен, 16-я соната, Медленная часть; Бородин, «Для берегов отчизны дальной»; Чайковский: «Средь шумного бала», «Благословляю вас, леса».

Середина простой 3-частной формы развивает, продолжает, оттеняет изложенную в I части тему и противопоставляется теме как построение неэкспозиционное. По местоположению в форме и функции середина зависит от I части, она существует только ***при теме***, не несет самостоятельной музыкальной мысли (***самодостаточного умысла***), даже если она на самостоятельном материале. Середина — «иное продолжение того же». Будучи построением неэкспозиционным, всегда привносит в форму момент неравновесия, архитектурной нестабильности (неустойчивости в общем смысле слова), который и есть собственно срединное качество. Всякое неравновесие стремится к сбалансированности, неустойчивость — к разрешению. Неустойчивость середины обусловливает, предопределяет, ***детерминирует*** устойчивость репризы.

В классико-романтической музыке были выработаны разные подходы к середине, четких правил [построения] у нее нет. Ее определяют три фактора:

1) мотивно-тематический;
2) тонально-гармонический;
3) структурно-строительный.

Мотивно-тематический материал середины либо заимствуется из I части, либо середина основывается на новом/существенно обновленном материале. Середины, построенные на материале начального периода, — развивающие. В них материал темы проводится с изменениями, например, с вычленением мотивов, фраз, даже целых предложений. Они ставятся в иные условия, находят новое применение и оформление. Поэтому середина не может не отличаться — ***обязана*** отличаться — от I части. Середина продолжающего типа — на материале, видимым образом от темы не зависимом (Рахманинов, Прелюдия B-dur; Прокофьев, «Ромео», Маски); другое дело, что он почти не бывает контрастным.

NB Впоследствии Виктор Павлович не придавал большого значения разделению середин на развивающие и продолжающие.

[20] Начало конспекта опущено, так как в нем почти дословно повторен материал лекции 29 мая.

10.9.1999

Середина функционально неустойчива (основные три характеристики уже упоминались), поскольку любая середина есть некоторое уклонение от устойчивой темы. Функциональная неустойчивость и есть срединное качество (гармонически середина может быть вполне устойчива). [И все же в принципе] срединная неустойчивость определяется по свойствам тонально-гармоническим и структурным.

Срединная неустойчивость должна иметь выход в репризной устойчивости ([для сравнения:] в рондо эпизод не предопределяет возврата рефрена). Тема в середине может быть в виде вычленений; весь период, как правило, не воспроизводится.

Форма середины — это ее строение в связи с тонально-гармонической организацией. Различают середины гармонически устойчивые и неустойчивые.

Середина в основной тональности — все-таки большая редкость. Еще реже такая середина — в устойчивой форме периода/предложения: Чайковский, Детский альбом, «Немецкая песенка» (середина на ОП тоники); Шопен, Ноктюрн cis-moll, I часть (простая 3-частная форма, где устойчивая середина в основной тональности, а сам начальный период не очень устойчив и даже не очень ясна тональность). Гармония середины всегда заключает в себе какой-либо неустойчивый *фермент*; очень часто она кончается на D основной тональности или на Т доминантовой — это делает середину гармонически заметно неустойчивой. Бывают середины с вполне устойчивым гармоническим составом, но не в основной тональности: Бетховен, Соната №13, Adagio (вся форма в As-dur, середина — период в Es-dur). [То есть] середина устойчива в другой тональности (иногда в параллельной); это не редкость. Весьма редко середина есть начальный период, проведенный в другой тональности (Шуберт, «Рыбачка»). [С другой стороны,] часто середина не выходит за пределы основной тональности, но это не значит, что середина устойчива (например, она секвентна; или в какой-нибудь [определенной] тональности, но начинается цепочкой аккордов в неясной тональности). Устойчивые середины встречаются большей частью в не очень сложной (или не очень серьезной) музыке, например, в песнях.

Гармонию середины характеризуют:

1) Выдвижение нетонических аккордов на первый план. Например: начало на D основной или другой тональности; середина может располагаться на ОП доминанты; нормально окончание на D основной или на Т доминантовой тональности.

2) В неустойчивых серединах Т смещается на слабые доли; функционально неустойчивые аккорды преобладают чисто метрически.

3) Могут применяться неустойчивые последования, например, цепочки септаккордов, секвенцирование двутактов, четырехтактов и восьмитактов.

Гармоническая неустойчивость середины зависит не только от преобладания нетонических аккордов, но и от взаимодействия аккордов.

Тональный план важен; он может быть самым разным. *Тональный план есть творчество.* Середина более или менее всегда направляется в сторону субдоминанты, добирается до *глубокой субдоминанты*, после которой *удобно* взять доминанту в конце середины. Общий план: S → D. (По С[-dur]: S всегда со звуком f, а D — со звуком h; они всегда конфликтуют и разрешаются в репризе. Можно сказать, что середина — это «f–h», а реприза — «е–с»).

Строение середины.

1) **Периодообразная форма** наиболее показательна. Это форма, которая с мотивно-метрической точки зрения организуется подобно периоду/большому предложению (например: 2 2 2 2 с каденцией; 2 2 1 1 2 — гармонически разомкнуто и с секвенцией). Но назвать эту форму периодом/большим предложением нельзя. Говори: «середина в периодообразной форме» (Чайковский, Детский альбом, «Марш деревянных солдатиков») или «срединная форма, подобная периоду/большому предложению».

Вообще середина имеет тенденцию *вытягиваться в ход*. 2-я половина ее может быть чем-то похожа на переход к репризе; например, 1-я половина устойчива, 2-я модулирует и уподобляется переходу: Бетховен, Соната №9, II часть. Чайковский, «Средь шумного бала» (I часть формы — большой период, где 1-е предложение кончается на Т, а 2-е модулирует и связывает начальный период с периодообразной серединой в новой тональности; 1-я половина середины устойчива, 2-я модулирует в репризу).

Очень употребительны 2 «предложения» в разных тональностях — секвенцированные восьмитакты (форма соединенных предложений). Шуберт, Зимний путь, «Спокойно спи»; Бетховен, Соната №11, Менуэт[: секвенцированные четырехтакты]. Могут секвенцироваться модулирующие предложения: ходообразный период.

2) [**Середина с переходом к репризе.**] Иногда середина превращается в переход к репризе: периодообразная середина + ход, который обычно кончается на D. В развитых формах бывает направленный в репризу доминантовый участок — предыкт. П р е д ы к т , в отличие от каденции, не заключает, а ведет в репризу. Такая середина предполагает продолжение. Очень употребительна. Форма соединенных предложений с предыктом: Григ, «Свадебный день в Троллынхаугене».

3) Форма, у которой нет специального названия. Можно назвать **двухступенная форма**: это «форма, где есть две ступени» (гениально!). II ступень — более или менее развитый х о д[21] (переход), например: секвенция с каденцией, дроблением или предыктом. I ступень может быть построена как угодно, например, устойчиво (четырехтакт, перетекающий в ход) или неустойчиво (2 2 2 = секвенция, затем ход, которые обычно как-то [разделяются], хотя бы цезурой).

[4)] О с о б е н н ы е   ф о р м ы   с е р е д и н ы . Используются без системы и не вписываются в рамки вышеупомянутых форм.

— Середины, диспропорциональные I части. Могут быть очень маленькие (например, I часть = 8 тактов , середина = 4 такта), на одной гармонии или из 2-х звеньев секвенции. Главный смысловой акцент на крайних частях: Моцарт, «Тайная любовь»; Шуберт, «Ложные солнца»; Бетховен, Скрипичный концерт, Финал (2-тактные середины в 3–5-частной форме). Бывают, наоборот, очень большие середины, но это уже 1-я форма рондо[22]: Рахманинов, 2-й концерт, Медленная часть (I часть — сложный период; середина стóит хорошей сонатной разработки).

— Могут быть необычные функциональные соотношения I части и середины, скажем, середина — в характере большого дополнения или расширения: Шопен, Ноктюрн H-dur, I часть.

И еще: [встречаются] простые 3-частные формы, где середина устойчивее крайних частей.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:

Бетховен, Соната №21, II часть (переход к финалу);
Шуберт: «Ее портрет» (из Лебединой песни); «Рыбачка»;
Чайковский, «Средь шумного бала»;
Прокофьев, «Ромео и Джульетта», Маски;
Шопен, этюды: C-dur op. 10 №1; Ges-dur op. 10 №5;
Рахманинов: прелюдии B-dur, c-moll.

[ПОРЯДОК РАЗБОРА]: «Простая 3-частная форма, со следующими особенностями...»; анализ I части, чем она отличается от всех остальных (связывай с характером музыки); анализ середины: тип (продолжающая/развивающая), особенности тонально-гармонического устройства, тональный план и его логика, мотивный состав, способы использования мотивов, «форма середины состоит из ...» и т. п., чем замечательна; анализ репризы: основные отличия от I части; найти коду.

17.9.1999

Реприза. Применительно к простой 3-частной форме — ч а с т ь ,   с л е д у ю щ а я   з а   с е р е д и н о й ,   и м е ю щ а я   ф у н к ц и ю   з а в е р ш е н и я   и   п р е д с т а в л я ю щ а я   с о б о й   в   б о л ь ш и н с т в е   с л у ч а е в   в о с п р о и з в е д е н и е   н а ч а л ь н о г о   п е р и о д а / п р е д л о ж е н и я (точное или измененное).

Слово «реприза» французское, значит «возвращение», «возобновление», «повторение». В теории музыки обозначает часть формы или само [по себе] повторение.

Основное ее свойство и главный признак определены ее функцией: реприза з а в е р ш а е т (содержит в себе некий итоговый смысл, имеет значение конечного результата развития). [Завершающая функция репризы] обеспечивается тем, что

1) реприза есть возвращение начального периода (повторение после какого-либо развития — всегда знак завершения; возвращение показывает, что другого продолжения нет). Возвращение начального периода не обязательно (например, в тональной репризе, где возвращается только тональность);

2) реприза имеет обобщающий характер. В репризе удерживаются (сохраняются в измененном виде) и отражаются признаки других частей (например, начальный период, [который становится] однотональным; фактурный рисунок середины). В репризе — исчерпание возможностей дальнейшего развития.

Таким образом, реприза приводит к *результирующему единству*.

Р е п р и з н а я   у с т о й ч и в о с т ь не такая, как экспозиционная (это не о точных репризах, которые встречаются не очень часто); реприза устойчива не тем же образом, что I часть. Здесь возможны

---

[21] Объяснение понятия «ход» в конспектах не отражено. В широком смысле Виктор Павлович определял ход как любую неустойчивую по изложению, неэкспозиционную по функции часть формы; в более узком, в частности, как построение, соединяющее основные темы в неоднотемных формах.

[22] Классификацию форм рондо см. в разделе «Сложные формы».

всякие тонально-гармонические и структурные детали, не согласные с обычным пониманием устойчивости. Реприза устойчива относительно середины, а не сама по себе (как начальный период), но устойчива достаточно для того, чтобы замыкать форму: ясно слышная основная тональность — самый верный знак завершения. В III части тоника основной тональности показывается как результат разрешения неустойчивой середины.

Сравнительно с I частью реприза может быть

1) точная;

2) измененная.

Точная реприза — та, в которой начальный период/предложение повторяется с изменениями, касающимися частностей (например, фактуры в классической музыке, оркестровки). Это не относится к гармонии, структуре и способам организации кульминации. Точная реприза — принадлежность несложных произведений танцевального характера (Шопен, Мазурка №1), песенной музыки (Чайковский, «Колыбельная песнь в бурю»); *жанровый признак педагогического репертуара* (Шуман, Альбом для юношества, «Смелый наездник»). Стравинский, «Петрушка», 2-я картина, Танец с корнет-а-пистоном (точная реприза 8 + 8 для безмозглой Балерины). Но: Бетховен, Соната №2, Скерцо (точная реприза — *шутка* после сумасшедшей середины).

Измененная — реприза с преобразованиями, в которой начальный период/предложение воспроизводится с изменениями гармонического содержания, строения, объема, другими. Изменения не бывают беспричинными, а определяются свойствами предыдущих частей (*детерминированы* ими). В этом смысле простой 3-частной форме с измененной репризой свойственна бóльшая последовательность и непрерывность музыкального развития, бóльшая цельность.

Тонально-гармонические изменения в репризе естественны и необходимы, если начальный период/предложение модулирует или заканчивается половинной каденцией; реприза в этом случае кончается полной каденцией, а если половинной — это повод написать заключение (дополнение): Бетховен, Соната №12, Скерцо, трио (Des-dur; начальный период модулирует в As-dur, реприза начинается в S). Середина может кончаться, например, в S, и реприза начнется (может начаться) в S и смодулирует в тонику: Брамс, Вальс op. 39 №1 (начальный период H-dur, модуляция в dis-moll; середина периодообразна, начинается на D→H-dur, кончается на D→S; реприза начинается в E-dur). Середина может смодулировать куда угодно, и реприза начнется Бог знает где. Но это не часто: Танеев, Симфония [c-moll], Скерцо, трио (реприза на полтона выше[: As-dur → A-dur]); Рахманинов, Полька на тему В. Р., средняя часть [Es-dur → E-dur]; Шуберт, неоконченная Соната C-dur (1825 г.), Andante (I часть: период в c-moll, 1-е предложение модулирует в G-dur, период кончается в Des-dur, модулирующее дополнение в основной тональности; середина кончается в As-dur; реприза начинается в As-dur и кончается в c-moll). Смысловыми оттенками богаты репризы в одноименной тональности: Чайковский, «Забыть так скоро» (I часть в F-dur, реприза в f-moll); Шуберт, Квартет a-moll, I часть, ГП; Шуман, «Скорбит душа» (на стихи Байрона, op. 25).

В репризе могут быть разные изменения гармонического состава, например, перегармонизация: Шуман, Лесные сцены, «Одинокий цветок». Иногда гармонические изменения бывают направлены на подчеркивание устойчивости, и если реприза еще и сокращена, она сближается с кодой. Во 2-й половине XIX в. появляется так называемая реприза – кода: [идет] после середины, но сокращена и может быть, например, на тоническом ОП: Танеев, «Островок»; «Кармен», Антракт к 3-му действию. В конце концов, может быть новая гармония в начале репризы, и тогда она скорее [заключение] на основе мотивов, чем собственно реприза: Рахманинов, Прелюдия d-moll.

(В сложных формах бывает так называемая ложная реприза.)

Репризные изменения строения и объема. Укорочение (сокращение) очень распространено: Бетховен, Соната №12, I часть, тема; Рахманинов: прелюдии D-dur, c-moll; Скрябин: op. 11 a-moll (I часть — шестнадцатитакт, реприза — восьмитакт); Бетховен, Соната №4, I часть (в репризе, строго говоря, 4 такта, но с расширениями). Возможно изменение самой структуры, пересмотр самой формы периода.

Репризные изменения изложения могут быть любые и всякие.

24.9.1999

Простая трехчастная форма в составе менуэтов и скерцо

В основном — форма I части менуэтов и скерцо. Обычная 3-частная форма, но имеет тенденцию к технической сложности осуществления.

Есть много менуэтов и скерцо (особенно менуэтов), где применяется обычная 3-частная форма. С другой стороны, особенные [3-частные] формы часто встречаются вне менуэтов и скерцо. Сущность [формы] менуэта/скерцо[, размещенного] в сонатно-симфоническом цикле, — игра, в том числе интеллектуальная игра.

Игра (в философии, психологии, этнографии) — особый способ действий, не имеющий утилитарно-практической цели, приносящий удовольствие сам по себе; происходит от избытка сил и возможностей. Способность к игре — сущность природы человека. [Частью этой способности] предполагается остроумие (способность находить новое значение приевшихся фактов).

Отличие менуэта от скерцо. В скерцо более легкая звучность, более быстрый темп, в общем — более оживленный характер движения. Подчеркнута инструментальная природа [музыки]: [делается] акцент на какой-либо прием игры. [Преобладают] общие формы движения (вплоть до [движения] одинаковыми длительностями). [Скерцо] должно быть более развернутым, чем менуэт, [обладать] развитой серединой. Интерес скерцо [заключается] не в теме, а в разработке темы в середине; [скерцо] чрезвычайно восприимчиво к разной трактовке формы.

I часть 3-частной [простой] формы в менуэтах/скерцо обычно модулирует в доминанту или параллель, но не только. [Бывают] странные модуляции: Шуман: Соната №1, Скерцо; Симфония №2 (C → g). Часто употребляются те формы, которые редки вне менуэтов/скерцо. Например, период из 3-х предложений или ***сногсшибательные*** формы большого предложения (Моцарт, симфония «Юпитер», Менуэт: 4 4 2 2 2 1 1). [Бывают] нарушения структуры (повтор тактов, например ...5 5 6... или ...5 6 5 6 7...). [Встречаются] единственные (уникальные) формы: Шопен, Скерцо №1 (Мт = 6/4; некая 3-частная форма с повторением частей); Моцарт, Дуэт для двух скрипок KV 284dd ([3-частная форма] в зеркальном ракоходе, [обозначенном] перевернутым скрипичным ключом в конце). Может быть I часть, которая строится в форме «не-период/предложение» принципиально, [например,] 2-частная форма на месте начального периода. Моцарт, Соната A-dur, Менуэт: большое предложение с дополнением на новом материале. Бетховен, Соната №6, Финал [в характере скерцо]: почти сонатная форма. Моцарт, Дивертисмент KV 334, Менуэт II [часть V]: [восьмитактное предложение с модулирующим дополнением в I части, с расширением в виде канона и дополнением в основной тональности в репризе]: такая форма с расширением во 2-м предложении вдобавок ко всему прочему практически неотличима от сонатной (***находится*** в квартетах Моцарта).

Середины 3-частной формы в менуэтах/скерцо предрасположены к усложнению и неустойчивости. Серединам скерцо свойственна разработочность, сближающая их с сонатными разработками, извлечение мотива и его развитие с помощью всех доступных средств. В результате возникает ходообразная форма. Середина [I части] скерцо более ходообразна, чем периодообразна. Формы непредсказуемы. Может быть форма из 3-х разделов:

I — начальный / вводный / уводящий гармонический ход, как правило, секвентный с дроблением. Слышен как ряд отклонений, поддерживаемых побочными доминантами. Тональный план может быть тем или иным, наиболее типично движение в сторону S.

II — участок остановки, пребывания в относительной гармонической устойчивости, вплоть до ОП временной тоники (чаще всего далекой субдоминантовой тональности).

III — обратный / возвратный гармонический ход, переводящий середину в репризу. Почти никогда не повторяет уводящий ход. Если он задерживается на D основной тональности, образуется доминантовый предыкт — продолжительный конечный участок возвратного хода, направленный к разрешению в T.

Чаще всего происходит усложнение этой формы. Вводное предложение (Учебник Аренского, § 109; не очень удачный термин) — построение в виде периода/предложения на новом/обновленном материале на участке пребывания «в устойчивой гармонии». Как правило, разомкнуто, каденции не имеет и перестраивается в возвратный ход. [Моцарт, Квинтет g-moll, Менуэт:] *ходик* + вводное предложение (Es-dur) → реприза.

♪ Моцарт, Квинтет g-moll.

Репризы в такой форме не бывают точными или сокращенными. Склонны разрастаться и усложняться. Развитие и [мотивная] работа середины здесь продолжаются[, следовательно,] нужно большое дополнение. Реприза изменяется в сторону усложнения.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Моцарт, Соната №11 A-dur, Менуэт весь;
Бетховен, Соната №2, Скерцо;
Шопен, этюды: op. 10 №12; op. 25 №3 F-dur;
Бетховен: Симфония №1, Менуэт; Симфония №2, Скерцо;
Чайковский, Симфония №2, Скерцо всё;
Шуберт, Экспромт op. 90 №2 Es-dur.

1.10.1999

Разновидности простой трехчастной формы

Связаны либо с устройством частей, либо с повторением частей, либо и с тем, и с другим.

Простая 3-частная форма с тональной репризой. Тональная реприза предполагает возвращение основной тональности, при этом она основывается на мотивно-тематическом материале, отличном от материала I части. Бетховен, Симфония №8, III часть: реприза хотя и на мотивах начальной части, но не воспринимается как ее возвращение. Иногда эту форму называют «трехчастная безрепризная», что не очень верно.

Применение наиболее убедительно в вокальной музыке. Чайковский, «Евгений Онегин», Ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом...»; Моцарт, песня «Старуха»; Шуберт, Прекрасная мельничиха: №3 «Стой!», №11 «Моя» (I часть сложной 3-частной формы); Шуман, «Бедный Петер», №2; Вагнер, «Летучий Голландец», 1-е действие, Песня Штурмана; Глинка, «Рыцарский романс»; Мусоргский, «Борис Годунов», Пролог, 1-я картина, хор «На кого ты нас покидаешь...». В инструментальной музыке [используется] тоже, особенно в [произведениях,] связанных с вокальной музыкой или просто певучих. Моцарт, Вариации на тему «Lison dormait» («Спящая Лизон») KV 264, тема; Бетховен: 6-я симфония, III часть, первая часть сложной формы; Соната №14, II часть, трио. В большинстве случаев [это] форма самостоятельного произведения.

Нормально, когда все части тематически самостоятельны. Шуман, Любовь поэта, «Ее он страстно любит».

Строение частей. Бывает I часть — малое предложение (Шуман, «К луне»). Середина, как правило, несложная. Реприза обычно в какой-либо устойчивой форме. [Шуберт,] Зимний путь, №1 «Спокойно спи»: реприза вроде заключения/дополнения; «Борис Годунов», Пролог, 1-я картина, Монолог Щелкалова: реприза в одноименной тональности.

Простая 3-частная форма с малым предложением в I части. Не может быть большой и/или сложно построенной. В остальном мало отличается от обычной простой 3-частной формы. I часть чаще замыкается полной каденцией. Середина может быть неустойчива. Возможны повторения частей. Например, (a b a b a): Бетховен, Соната №21, Финал (Мт = 2Гт; «a» —четырехтакт, «b» — четырехтакт). Применяется либо в составе более крупного целого, либо (чаще всего) [как] форма части сложной формы. Чайковский, Романс для фортепиано f-moll; Моцарт, Вариации на [тему] «Прекрасная француженка» [La belle Française, KV 353]; Григ, «К Норвегии».

Период с серединой (по МГК: 3-частный период[23]). [Форма] производная от периода из 3-х сходных предложений, но имеющая свойства простой 3-частной:

I часть — начальное/1-е предложение.

II часть — середина/промежуточное/срединное/2-е предложение. Начинается так же, как 1-е предложение, и так же устойчиво, но продолжается как середина, и срединные свойства выражены очень четко (отклонения, секвенцирование, доминантовый ОП). По продолжительности или равно 1-му предложению, или несколько больше. Заканчивается обычно на D основной тональности.

III часть — репризное/3-е предложение. По положению и функции аналогично репризе 3-частной формы. Устойчиво, заканчивается полной каденцией в основной тональности.

[Форма] применяется, в общем, так же, как и простые формы. Инструментальные и вокальные миниатюры: Шопен, прелюдии es-moll и E-dur. Конечно, может быть частью более крупной формы: Дебюсси, «Генерал Лявин, эксцентрик» (сложная 3-частная форма с трио, I часть — период с серединой; все три предложения разные по длине). Может быть вступительной темой. Форма ПП: Глазунов, Скрипичный концерт, I часть, ПП; Прокофьев, Соната №7, I часть, ПП.

Форма изобретена в XIX веке. Применялась для «мимолётностей» (мимолётных впечатлений) и т. п. (прелюдии Шопена). Получила распространение в XX в. Краткость и сверхкраткость; например, у Прокофьева.

От 3-частной формы с 4-тактной I частью отличается очень легко; там II часть с самого начала имеет срединный характер. По сравнению с периодом из 3-х предложений, II часть [периода с серединой] отличается большей срединностью.

---

[23] Как можно заметить, мнение В. П. Фраёнова не всегда совпадало с мнением других исследователей формы. При этом, если его собственное понимание формы расходилось с принятым в Московской консерватории, он считал нужным изложить не только свою точку зрения, но и противоположную.

8.10.1999

Формы с повторением частей. Повторения бывают точные и измененные. Следующие подряд точные повторения обозначаются знаками репризы, а измененные выписываются. Бетховен, Соната №15, Скерцо: a a' ‖: b a" :‖. Измененное повторение — воспроизведение, при котором в основном сохраняется гармоническое строение, форма, способы организации кульминаций. Изменения могут быть регистровые, фактурные, [может быть] переоркестровка, повторение в другой тональности.

Какая-либо из частей 3-частной формы может быть повторена однократно и неоднократно. Шуман, Детские сцены, «Важное происшествие»: a a' ‖: b :‖ a a'. Шуберт, Зимний путь, «Флюгер»: a b a' a". Бетховен, Симфония №2, Скерцо, трио: повторение частей с повторенной репризой ‖: a :‖: b a' a" :‖.

Простая 3-частная форма с повторением частей:

1) С повторенными I частью, затем серединой и репризой вместе: ‖: a :‖: b a' :‖ или a a' ‖: b a" :‖. Очень употребительна, часто встречается, особенно в составе менуэтов и скерцо.

2) 3-частная форма с повторенной I частью. Повтор может быть точный ‖: a :‖ b a' (Рахманинов, Прелюдия d-moll) или измененный (a a' b a"). Лист, «На Валленштадтском озере»: (a a' b a" + кода). I часть может быть повторена в другой тональности: Бетховен, Соната №12, Траурный марш; Сибелиус, «Грустный вальс».

3) **Трех-пятичастная форма**. «Трех» — принципиальная основа формы, «пяти» — фактическое количество частей. Весьма употребительна. Образуется повтором I части и середины ‖: a b :‖ a' (Глинка: «Сомнение»; «Баркарола»), чаще [бывает] a ‖: b a' :‖ (Рахманинов, Музыкальный момент — *Музыкальное настроение* h-moll). Возможна трех-семичастная, трех-девятичастная форма (Григ, Лирические пьесы, *смотри любую*; Лист).

4) **Двойная 3-частная форма** (a b a b' a). Середина повторяется с изменениями, но воспроизведение середины воспринимается как повторение. Изменения — прежде всего тонально-гармонические и структурные (Шуман, Венский карнавал, Интермеццо). Изменения фактурные — главным образом у Листа («Кампанелла»); у него иногда получалась вариация орнаментального порядка (*пальцы* [у пианиста быстрее] *шевелятся в повторении*). [Форма] «двойная», [то есть] в ней как бы две формы. Форма гораздо менее употребительная, чем 3–5-частная. Бетховен, Соната №26, II часть; Вагнер, «Тангейзер», Увертюра, ГТ; Чайковский, песня «Ласточка».

5) **Форма с двумя разными серединами** (a b a c a), но не рондо. Отличается от двойной трехчастной тем, что 2-я середина воспринимается как новое построение. Бородин, «Спящая княжна»; Шуман, Любовь и жизнь женщины, «Он прекрасней всех на свете». Схема совпадает с формой рондо, но [есть] принципиальное отличие от рондо: рондо — форма многотемная, а здесь «b» и «c» не вносят новой темы.

Несистемные формы.

— Форма с тремя разными серединами (a b a c a d a) возможна, но встречается очень редко.

— 3-частная форма с тональной репризой и повторенными частями. Шуман, песня «Пряха» [a a b b c]; Лист, «Утешение» №5 (a b a b' c).

— [Форма] (a b a' b a), но первая реприза (a') в другой тональности. Чайковский, Симфония №4, I часть, ГП: a b a' b a (тональности: f → a → f); Шуберт, менуэты в квартетах.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Шопен: Этюд ор. 25 №11 a-moll; прелюдии d-moll №24, As-dur №17;
Лист, Годы странствий, «У родника»;
Глинка, «Адель»;
Чайковский, «Орлеанская дева», Ария Иоанны;
Брамс, Каприччио ор. 76 №5.

Бородин, «Спящая княжна». Форма с двумя серединами; с чертами рондо. Середины очень отличаются мелодически и гармонически (увеличенный лад) [от I части].

I часть — пары периодичностей: (a b)(a b)(c d)(c d) (двутакты).

Тоника As либо с секстой, либо с квартой. «Предложениеобразная» форма, не замкнута. Устойчиво. *Римский-Корсаков и Стравинский утащили всё у Бородина*. Хитрость: 2-й мотив — ракоход в обращении.

1-я реприза (2-е проведение) сокращена вдвое (часто [бывает] в классических рондо); 3-е проведение практически совпадает с первым.

В серединах материал новый, сильно контрастный [I части], но тему не составляет (гармония и структура неустойчивы и вообще музыка несамодостаточная).

1-я середина: [перед ней —] связка с каденцией в S [D→Des-dur]. 2 такта — D→c-moll; 2 такта — секвенция с каденцией в Des-dur; целотонная гамма; небольшая связка → As-dur.

2-я середина в общем на том же материале, но никак не повторяет [1-ю] середину. *Богатырь — явно*. Увеличенный лад. Форма соединенных предложений с четкой каденцией in c:

[1-е предложение —] доминантовый ОП → Des-dur; [2-е предложение —] доминантовый ОП → C-dur.

Модулирующий переход → D→As-dur.

15.10.1999

СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ

Понятие сложных форм. Иногда они называются «большие формы».

Это неоднотемные формы из двух, трех, нескольких частей, репризные и безрепризные.

Части обозначаются римскими цифрами либо прописными латинскими буквами с необходимыми уточнениями.

Основные виды и названия.

1) Сложная двухчастная AB, сложная трехчастная ABA' и их разновидности.

2) Многочастные формы: сложная из трех частей ABC (безрепризная), либо частей [может быть] больше — ABCD, ABCAD и т. д. Сюда же относится контрастно-составная форма.

Самая употребительная — сложная 3-частная, затем — 2-частная с разновидностями.

Основные признаки и свойства [сложных форм].

1) Состоят из разнотемных частей, а не вырастают из одной темы, как простые.

2) Большинству сложных форм свойствен контраст, обусловленный разнотемностью частей. Темы обычно в разных тональностях. Очень сильные контрасты (взаимоисключающие темы) для сложных форм мало характерны; наличие таковых очень легко переключает сложную форму в свободную (Увертюра к «Тангейзеру»).

3) В отличие от простых форм они значительные по протяженности и действительно большие.

В большинстве учебников в определении сложных форм [на первый план] выдвигается структурный признак, но не всегда [этот признак является определяющим] (Шопен, Ноктюрн F-dur[: I часть — период, но форма сложная, поскольку двухтемная]). Для того, чтобы получилась 2-я тема [а, следовательно, и сложная форма], чаще всего нужен новый мотивно-тематический материал (тема — функция в форме, а не тематический признак; смотри, например, симфонии Гайдна[, в которых темы экспозиции мало контрастны, но определенны по функции]). [1-я тема — главная.] 2-я тема — побочная; почти всегда она идет в новой тональности, для чего нужна модуляция или сопоставление (в менуэтах/скерцо симфоний Бетховена побочные темы могут быть в основной тональности). Чтобы она была темой, части должны быть развиты (хотя бы одна из частей в форме [должна быть] более сложной, чем период) или новая тема [должна] вводиться ходом.

Части сложных форм, как правило, взаимозависимы. Это [взаимо]влияние может быть более или менее явным. У Баха этого еще не было[; например,] в некоторых сюитах в менуэтах он пишет не Трио, а Менуэт II. [В то же время] в классическом менуэте части взаимодополняемы. Еще сложнее в формах с эпизодом, где ПТ производна от первой («лирическое отступление» от первой).

Сложные формы изучаются в основном на примере трехчастных. Они бывают двух родов.

1-я группа: их иногда называют «сложная 3-частная форма с трио». По-другому: сложная 3-частная форма с устойчивой средней частью. Части сопоставляются. Части пишутся в устойчивых формах.

2-я группа: сложная 3-частная форма с эпизодом. [Это] главным образом формы медленных частей симфоний, квартетов и т. п. Это форма с ходами (темы/части соединяются ходами). Это то, что в Московской консерватории называют «малое рондо» или «рондо второй формы».

Пять форм рондо [по классификации А. Маркса]. «Рондо» — возвращение, круг; практически — реприза.

I форма рондо: ГТ — ход — ГТ. Очень похожа на простую 3-частную с неестественно большой серединой. Рахманинов, 2-й концерт, Медленная часть: ГТ (сложный период), затем идет огромная середина/ход, превышающая нормальные середины во много раз и сто́ящая сонатной разработки, и реприза. [Таким образом,] 3-частная форма здесь без 2-й темы, [но] сложная, поскольку части намного больше [обычного].

Рондо II формы или малое рондо: ГТ — ход — ПТ — возвратный ход — ГТ. Ход очень похож на СП сонатной формы.

III форма рондо — большое рондо A B A C A.

IV форма рондо более или менее соответствует рондо-сонате с эпизодом.

V форма рондо более или менее соответствует сонатной форме с эпизодом вместо разработки.

Сложная трехчастная форма с устойчивой средней частью

То же, что **сложная 3-частная форма с трио**[24]. Это форма танцев; применяется в маршах, в менуэтах и скерцо сонатно-симфонических циклов. «Трио» [как тип изложения, термин] происходит от танцев Люлли (или его эпохи): «трио» играла группа инструментов, записывающаяся на 3-х строчках (например, 2 скрипки и basso continuo).

Три части. Строение частей всегда простое.

Форма **I части** чаще всего простая 3-частная, реже 2-частная. Бетховен, Соната для скрипки и фортепиано №5, Скерцо: I часть — простая 2-частная форма. Она однотемная, части обычно повторяются. I часть менуэта может быть значительно усложнена.

Трио всегда проще. Всегда звучит легче. Характерна более простая гармония. Например, у Гайдна: 2-частная форма с I частью [в виде] двойного предложения и т. п. Тональность трио — обычно какая-нибудь субдоминанта, иногда — одноименная [тональность] (Моцарт, Симфония №40). Характерна конструктивная четкость, ясность формы. Вводится, как правило, после цезуры. Выход [из трио] сначала [был] такой же. Начиная с Бетховена и позже бывают о т к р ы т ы е трио: [выход] усложняется переходом к репризе. Трио строится на основе принципа комплементарности, взаимодополнения («в трио есть то, чего нет в I части»). Формы трио обычно проще, чем I части: если она 3-частная, то трио может быть 2-частным. В камерной музыке возможно встретить трио в форме периода/предложения.

Реприза сложной 3-частной формы с трио всегда точная (во всяком случае, в классических образцах) до такой степени, что не выписывается. В репризе снимаются повторения, то есть она вдвое короче I части.

Коды почти не бывает, только в более поздней музыке (конец XIX в. и позже).

К о д а — заключительное построение; начинается после того, как закончилась основная часть формы. Вводится после заключительной каденции, иногда прерванным оборотом и т. п. Признаки коды: нужна, когда в форме есть сильные контрасты, которые не снимаются в репризе, или реприза очень короткая; воспроизведение мотивов, гармонии, тональностей или чего-либо из того, что было противопоставлено. Отражение основного контраста.

Кода — дополнение ко всей форме.

Кода может быть не отражающей, но тогда [она] очень большая (не просто дополнение).

Редко кода — на новом материале (обычно в программной музыке).

Все выше сказанное относится относится к венским классикам и 1-й половине XIX в. Потом, со временем, форма с трио значительно усложняется, прежде всего — форма I части. Уже в 9-й симфонии Бетховена в I части Скерцо — полная сонатная форма.

Бородин, 2-я симфония, I часть Скерцо: (a b a b'), размер 1/1, тональный план — F – Des – F – F; «b» в каком-то отношении подобно ПП сонатной формы.

Может быть форма с трио, где I часть — сонатная экспозиция, III часть — сонатная реприза (Танеев, Симфония c-moll).

В XX веке — Прокофьев, 5-я симфония, Скерцо: ГТ — вариации, I часть приближается к рондо.

В форме с устойчивой средней частью, [если это] не трио, вполне возможны сильные изменения в репризе: Шопен, Ноктюрн c-moll.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бетховен, Соната №15, II часть;
Шопен, Ноктюрн c-moll;
Рахманинов, Прелюдия g-moll;
Чайковский, Симфония №6, II часть (по партитуре!) + инструментовка.

22.10.1999

Сложная трехчастная форма с эпизодом

В старых учебниках она называется «малое рондо» ; «рондо II формы»; «сложная 3-частная форма с неустойчивой средней частью» (в отличие от 3-частной формы с трио). [Термин] «рондо» [в этом смысле использует, по-видимому,] только Московская консерватория.

Форма сравнительно молодая. У Гайдна четких примеров практически нет (Сонаты №№1, 2 по Peters'у[, медленные части]), у Моцарта мало (Концерт A-dur, Медленная часть). Эта форма пришла из оперных арий. Арий в таких формах немало у Моцарта, но они мало развиты. В инструментальной музыке форма часто [используется] в медленных частях сонатно-симфонических циклов. Бетховен, сонаты №№4, 16, медленные части; симфонии Брамса №№1–3; Симфония Танеева; симфонии Глазунова,

---

[24] В дальнейшем Виктор Павлович объяснял форму с трио и форму с устойчивой средней частью как разные.

Мясковского (везде медленные части). Иногда бывает в вокальной музыке: Бородин[, «Князь Игорь»], Каватина Кончаковны; Глинка, «Песнь Маргариты». Особенности формы определяются применением.

В формах с трио части сопоставляются по принципу контраста, они принципиально равноправны. Это сложносочинительная связь[25]. В форме с эпизодом зависимость II части от I имеет другой характер. Это сложноподчинительная связь: придаточное предложение — разъяснение какого-либо члена 1-го предложения. 2-я тема — смысловое ответвление 1-й, «лирическое отступление» (уклонение от основного сюжета, но с ним связанное); в нем высказывается авторская позиция или взгляд на вещи.

Названия частей: I, средняя, III/репризная части. Но лучше: главная тема (ГТ), побочная тема (ПТ). Темы соединяются хóдами.

ГТ пишется в основной тональности, как норма — в замкнутой, заключенной каденцией форме. Может быть период/предложение, в развитых образцах — простая форма. В музыке XIX в. может быть устроена с ухищрениями, не исключая всякой полифонии (Брамс, Глазунов).

После изложения ГТ нормально соединение с ПТ ходом. В развитых формах он может иметь тематическое значение (подготавливать материал ПТ).

Ход — неустойчивое построение, в принципе он модулирует, развитые ходы обычно включают 3 раздела (участка); лучше всего присматриваться к тональному плану. В общих чертах:

— основная тональность;

— затем «уже не основная тональность»;

— затем «почти тональность ПТ» (они [тональности] могут как угодно соотноситься).

Ходы бывают разной степени развитости, разного тематического состава. Можно сказать: чем позже, чем ближе к современности, тем больше развития и тем чаще [в ходах] появляется самостоятельный материал. Но это не ПТ, поскольку форма хода неустойчива.

ПТ (эпизод). Построение, которое [идет] после хода, приобретает значение 2-й темы. Бывают такие малые рондо, в которых ПТ вводится без хода; тогда нужно, чтобы ГТ была структурно развита (не менее простой формы). В таких случаях ПТ всегда отличается [от ГТ] по музыкальному содержанию (должен быть образный контраст между темами). В таких случаях почти всегда бывает возвратный ход к репризе.

ПТ всегда начинается в новой тональности (обычно S, и довольно глубокая). Всегда контрастна относительно ГТ, но по смыслу всегда связана с ГТ; например, ПТ может использовать те или иные элементы ГП (мотивные, гармонические и т. д.). Как норма, ПТ отличается от ГТ: в ПТ другой характер движения (чисто внешне — перемена фактурного рисунка, может быть другой характер гармонической пульсации, смен гармонии). ПТ менее регламентированна, чем ГТ, и это может проявляться очень поразному. Наиболее очевидно [это] в более свободном [ее] строении (например, [ПТ] может модулировать, может быть секвентной). То есть экспозиционные нормы для ПТ другие, чем для ГТ.

В абсолютном большинстве случаев организуется **возвратный ход**, часто с предыктом.

Реприза — возвращение ГТ.

[Схема формы:] (Вступление –) ГТ – ход – ПТ – ход – ГТ – кода.

Точным 2-е проведение [ГТ] не может быть никогда. Изменения: самое любимое — фактурное. Часто сохраняется фактурный рисунок ПТ: движение, возбужденное в ПТ, не останавливается с возвращением ГТ, в этом выражается возможность сквозного развития. Гармонические изменения вполне возможны (может меняться гармонический план, гармонический состав [аккордов]). Обычны структурные изменения, часто связанные с сокращением формы. Танеев, Симфония c-moll, II часть (2 побочные темы; ГТ 3-частная[; в репризе сложной формы сокращена реприза простой 3-частной формы]). [Иногда встречается] ложная реприза.

> Сквозное развитие предполагает развитие от начала до конца непрерывное, сплошное и однонаправленное. Исключает любое уклонение, а тем более возвращение. Ощущение сквозного развития часто в малом рондо.

Ложная реприза — реприза, начинающаяся не в основной тональности, на том месте, где должна быть нормальная реприза, с последующей нормальной репризой. Встречается в сложных формах, а именно в малом рондо, в сонатной форме, иногда в большом рондо. В простых формах — большая редкость.

В малом рондо обычна **кода**. Здесь она призвана привести к общему знаменателю темы, части, образы. Противопоставленные элементы сближаются в тональном, регистровом отношении. Гармония упрощается и становится более устойчивой. В поздних романтических произведениях представления о репризе и коде часто смешиваются.

---

[25] Виктор Павлович, несомненно, знал, что в грамматике существует связь сочинительная и связь подчинительная. Добавляя слово «сложно-», он имел в виду, что в музыке связь между предложениями в периоде не однонаправленная (как в грамматике): предложения не просто сосуществуют или подчинены одно другому, но оказывают постоянное взаимное действие.

Бетховен, **Соната №4, Largo.** Классический образец малого рондо.

I часть — простая 3-частная форма, первая часть которой — 8-тактное предложение, середина — 6 тактов в G-dur. Реприза: воспроизведение двутакта — расширения — K^6_4 — D_7 — дальнейшие расширения.

ПТ вводится непосредственно после ГТ. Сама ПТ неустойчива: As — f — Des (по терциям); возвратный ход в c-moll; ГТ в B-dur — ложная реприза. Форма ПТ периодообразна: 1-е предложение As, 2-е начинается с доминанты к f, расширение Des.

ГТ в репризе существенных изменений не содержит.

Coda. ПТ [изложена] устойчиво в основной тональности (что лишний раз доказывает родство этой формы с сонатной). II раздел связан с изложением ГТ — и некое дополнение.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:

Бетховен, Концерт №1, II часть;
Шопен, Ноктюрн Fis-dur (начинать с него);
Прокофьев, Классическая симфония, II, III части;
Брамс, Симфония №3, II, III части (Прокофьев и Брамс по партитуре).

29.10.1999

Прокофьев, Классическая симфония.
Бетховен, Соната для скрипки №6, II часть.
Бетховен, Концерт для фортепиано №1, II часть.
Брамс, Симфония №3, II, III части.

Сибелиус, «Туонельский лебедь». Сложная 3-частная форма однотемная с тональной репризой. Перемешаны экспозиционное и неэкспозиционное начала. Очень большие ходы. ПТ сильно неустойчива, она почти та же, что и ГТ.

Моцарт, «Похищение из сераля», №4 Ария Бельмонта. Малое рондо: очень простой вариант.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:

Танеев, «Бьется сердце беспокойное»;
Бородин[, «Князь Игорь»], Каватина Кончаковны;
Чайковский, Концерт для скрипки, II часть;
Моцарт, Концерт A-dur, II часть;
Шопен, Ноктюрн cis-moll;
Брамс, Симфония №2, Медленная часть;
[Шопен, ноктюрны] H-dur; g-moll op. 15 №3.
Начинать с Брамса.

NB Ход всегда [бывает] внутри части.

5.11.1999

Сложная двухчастная форма

В ней две разнотемные части [A B]. Каждая из частей может быть в простой форме, форме периода/предложения или [представлять собой] нечто другое. Нет общего соглашения о названиях частей. [Обычные названия —] I часть, II часть; в более сложных случаях — ГТ, ПТ.

Свойствен контраст частей, но большого контраста в любом случае быть не может. Темп и размер частей чаще всего одинаковый. Если темпы разные, то они однопорядковые. Например: Моцарт, «Похищение из сераля», №11 Ария Констанцы (Allegro — Allegro assai). Перемена размера может быть: Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Любопытство»; Моцарт, «Дон Жуан», Дуэттино Дон Жуана и Церлины.

Ф о р м ы   ч а с т е й обычно неодинаковы: Глинка, «К Молли» (I часть — простая 3-частная форма, II часть — простая 2-частная форма). Нередко композитор нарочно подчеркивает разницу в строении частей: Дуэттино Дон Жуана и Церлины (I часть — 3-частная форма, II часть — 7-тактное предложение); Вебер, «Волшебный стрелок», Хор охотников (I часть — 3-частная форма с тональной репризой, II часть — период из 24 тактов).

Г а р м о н и ч е с к о е   в ы п о л н е н и е тоже дает контраст. Одна из частей [может быть] более модуляционно активной: Чайковский, «Благословляю вас, леса». Основная тональность во II части может сохраняться (Прекрасная мельничиха, «Любопытство»), но чаще в музыке XVIII в. (Дуэттино из «Дон Жуана»); это признак старой музыки. Позже, в конце XIX — начале XX вв. II часть может быть в новой тональности. Например, в одноименной (Чайковский, «Пиковая дама», Ариозо Лизы), в параллельной (Чайковский, «Мы сидели с тобой»). Иногда бывает, что сочинение в новой тональности и заканчи-

вается, то есть оно д в у х т о н а л ь н о е. Чаще бывает, что в конце возвращается первая, основная тональность.

С о о т н о ш е н и е ч а с т е й. Части могут быть равновесными (Верди, «Риголетто», Квартет). Но чаще положение частей неодинаковое: II часть основная, I часть вступительная; либо I часть основная, II — в характере заключения, припева etc. Лист, Годы странствий, «Женевские колокола»: I часть вступительная. Вебер, [«Вольный стрелок»,] Хор охотников: II часть — припев.

Цельность и завершенность формы не вполне очевидны (контраст частей [при] отсутствии репризы). Чайковский, ор. 73, №1 «Мы сидели с тобой». Иногда [в конце II части] возвращаются мотивы I части, но репризы не образуют: Балакирев, «Пустыня».

Ц е л ь н о с т и с п о с о б с т в у е т н е р а в н о п р а в и е ч а с т е й.

Сам композиционный план (А В) несимметричен. Форма заключает, по меньшей мере как возможность, некоторую недосказанность. Это не недостаток, а свойство. Реприза не нужна. [«Пиковая дама»,] Ариозо Лизы: I часть (c-moll, простая 3-частная форма), [затем] нечто вроде речитатива — и II часть, [а] *там, где должна быть реприза, появляется Герман*. Цельность формы часто подчеркивается внешними[, например, сценическими] обстоятельствами.

П р и м е н е н и е с л о ж н о й 2 - ч а с т н о й ф о р м ы. Очень много примеров из вокальной литературы. В инструментальной музыке XVIII в. практически не применялась. Исключение: Моцарт, Фантазия d-moll (но *дописал ли* он ее, не известно). В XIX – XX вв. встречается довольно часто (в русле тенденции к свободе формы вообще: форма часто определяется программой).

С п о с о б ы п е р е х о д а от I ко II части. Возможно взаимодополнение [контрастных частей]; [тогда] можно также говорить о принадлежности формы к типу составных или [типу] связных. Возможно, что II часть будет повторена. Сравнительно менее сложны формы, в которых нет сильного контраста частей, I часть устойчива и завершённа, II часть примыкает к ней.

Могут быть части разнохарактерные, и для их сочетания нужен переход. [2-е предложение I части может модулировать и таким образом выполнять функцию связки:] «Благословляю вас, леса». Бывает небольшая с в я з к а (Балакирев, «Пустыня»), в опере — р е ч и т а т и в н а я в с т а в к а (Ариозо Лизы). Части может соединять развитой х о д ([строение формы в целом] близко сонатной экспозиции). Тогда [2-частная форма] родственна малому рондо: 1-я тема — ход — 2-я тема. Такой ход может быть тематически нейтрален (например, речитатив): Бородин, «Князь Игорь», Финал I действия (два хора бояр — части сложной 2-частной формы, связываются речитативными репликами Ярославны). Может быть на мотивах I части (Шопен, Ноктюрн g-moll). Может быть иной тематический материал (Вагнер, «Летучий голландец», Баллада Сенты); часто в таких случаях [2-частная форма] сближается с формой А В С (то есть 3-частной): Бизе, «Кармен», Куплеты Тореадора.

А. К. Глазунов. Из семьи крупного книгоиздателя, специализировавшегося на издании учебников.

Он знал в с ю музыку; необычайно любил Шуберта, Шопена, Брамса, Римского-Корсакова, позже Чайковского, Вагнера (которого «полюбил безотчетно, как женщину»[26]), Танеева. [Обладал] удивительной способностью к полифонии. Читал с листа партитуры *вверх ногами*. На фортепиано он умел изображать инструменты оркестра.

Глазунов писал много музыки, был мастером с высоким вкусом и фантастической музыкальной памятью. Помнил всё, что слышал и видел в партитуре. Первую симфонию написал в 16 лет. К 1902 году [был автором] 7 симфоний, 3 балетов, 5 квартетов, осталось [написать] еще *полторы симфонии* и скрипичный концерт. К 40 годам закончил композиторскую карьеру, прожил еще 30 лет, сочинял мало. Был директором консерватории (директор он был не очень хороший).

Глазунов, сюита «Из Средних веков» (1902).

I часть — Прелюдия. «Замок на берегу моря»; II часть — Скерцо; III — «Серенада трубадура»; IV — Финал. «Крестоносцы».

Прелюдия. Сложная 2-частная форма с ходом, соединяющим части, и кодой. ГТ имеет изобразительный характер: ostinato, много тромбонов и тубы. ПТ E-dur: 3-частная форма с репризой-кодой.

2.11.1999

С. И. Танеев. Композитор, теоретик музыки, пианист (большей частью ансамблист), педагог (ученики: Рахманинов, Скрябин, Метнер etc.). [Автор фундаментального труда «Подвижной контрапункт строгого письма», изд. 1909.] (Подвижной контрапункт предполагает повторение темы с изменениями в соотношении.) Преподавал полифонию, форму, фортепиано, вел оперный класс консерватории.

Музыка Танеева не отличается эмоциональной открытостью. Она требует внимательного вслушивания и анализа. Стиль его сформировался под влиянием Генделя («минимум средств — максимум выразительности»), позднего Бетховена, Чайковского; [он] высоко ценил Римского-Корсакова, Глазунова. Испытывал сильное влияние Шумана. (Танеев так любил [оперу] «Садко», что в G-dur'ном квинтете написал на [тему из] нее вариации; Римский-Корсаков поставил его [квинтет] на полку со своими любимыми произведениями.)

---

[26] Из письма А. К. Глазунова С. Н. Кругликову (Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: Т. 1. Л., 1959. С. 46).

Для фортепиано: прелюдия и фуга и почти больше ничего. Писал квартеты (опубликовано 6), симфонии (издана одна), фортепианные ансамбли, хоры a cappella, кантаты. «По прочтении псалма» [Танеева] и «Всенощная» Рахманинова — высшие точки развития русской хоровой музыки. Опера «Орестея».

Он всегда брал хорошие (но *не очень хорошие*) тексты. Много переводов, в том числе из Ницше, Метерлинка. Из русских — много Полонского.

Танеев блестяще знал музыку эпохи Возрождения, и формы того времени сказались на формах хоров Танеева; при этом прослеживаются тенденции XX века.

Хор (a cappella) «На могиле» ор. 27 №1.

Музыкальная форма идет за текстом. Сложная 2-частная форма: [I часть —] d-moll, II — A-dur.

Вступление — ГТ — ПТ — заключительное Adagio d-moll. Форма двухтональная.

ГТ: 1-е предложение одноголосное; 2-е предложение в виде имитации с дополнительным голосом. Ход (модулирует в параллель); секвенционное расширение.

ПТ от ц. 8 начинается несколько неопределенно, дальше — A-dur; сильного контраста нет. ПТ — можно сказать 3-частная форма с тональной репризой: середина — каноническая секвенция; тональная реприза с мотивом ГТ; расширение.

Разновидности сложных форм

Разновидности сложной 3-частной формы в сущности такие же, как и простой 3-частной формы.

— Есть громоздкие **трех-пятичастные формы**. Бетховен, симфонии №№4, 7; [«Руслан и Людмила»,] Марш Черномора.

— Бывает **сложная трехчастная форма с двумя трио**. Моцарт, Кларнетовый квинтет, Менуэт; Шуман, 1-я соната (Шуман этой формой очень увлекался); Мендельсон, «Сон в летнюю ночь», Свадебный марш.

— Может быть **A B A C A** (Шуберт, сонаты).

— **Двойная сложная трехчастная форма** (со 2-й средней частью в другой тональности). Довольно редкая (Шуберт, Симфония №4, Медленная часть).

Разновидности сложной 2-частной формы.

— Может быть [форма] **с повторением частей**: A B A B и др. Никак особенно не называется.

— Может быть **A B A B'**, где 2-я тема в первый раз в побочной тональности, а второй — в основной тональности; называется иногда « соната без разработки», но правильнее было бы **двойная 2-частная**[27]. Форма происходит из оперных арий XVIII в. (Моцарт, «Дон Жуан», №3 Ария Эльвиры), откуда она попадает в медленные части сонат, реже — симфоний (Моцарт, Симфония №29; с ходами и повторением частей). В XIX в. употребляется более свободно, может быть в опере. Бородин, «Князь Игорь»: Каватина Владимира Игоревича (A B A B', [где «B'»] в основной тональности); Хор половецких девушек. (В МГК сейчас считается, что это малое рондо.)

Моцарт, Квинтет [A-dur] с кларнетом.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Моцарт, сонаты: B-dur KV 570, Финал; F-dur KV 332, Медленная часть;
Шуберт, Соната Es-dur op. 122[, II часть];
Шуман, Соната №1, Скерцо и Интермеццо.

19.11.1999

Концентрическая форма

Практически всегда оказывается производной от какой-либо другой (но не в музыке XX в.).

Концентрическая форма — зеркально-симметричная многочастная форма, складывающаяся из частей, которые после центральной возвращаются в обратном порядке:





Свойства формы. Мало смысла здесь различать простую и сложную формы. Строение [частей] может быть любое: период, простая форма или нечто неустойчивое. Основное свойство: [форма] содержит в себе многократный контраст при организованности целого (даже излишней). Этим объясняется широкое использование [формы] в произведениях XX в.

---

27 См. далее тему «Сонатная форма без разработки».

[Форма легко взаимодействует с другими.] Римский-Корсаков, «Садко», Песня Индийского гостя: [концентрическая либо] простая 3-частная с обрамлением. Легко контактирует [и] с формой малого рондо с ходами.

Применяется в музыке изобразительной, повествовательной, иногда фантастической. Иногда встречается в виде части более крупной формы.

Вагнер, Увертюра к «Тангейзеру»: в целом A B A', где «A» — 3–5-частная, «B» — сонатная форма с зеркальной репризой (ГП – ПП – Р – Э – ПП – ГП).

[Форма, в которой есть] принцип концентричности, претендует на [изображение] обратного течения времени:

Римский-Корсаков, «Садко», 2-я картина: концентрическое расположение материала.

Римский-Корсаков, «Сказка о царе Салтане», Ария Лебедь-птицы.

Дебюсси, «Море».

I часть [«От зари до полудня на море»]. Сложная 2-частная форма со вступлением и кодой. Двухтональная форма. I часть — Des, II часть — B[-dur].

[Вступление. Концентрическое расположение материала. Мотив] «a» — первые 5 тактов; 2-й мотив «b» — 6 тактов, «c» — ц. 1; «b» — 6-й такт после ц. 1; «a» — ц. 2.

I часть — двойная 3-частная форма. Основной мотив — ц. 3; 1-я середина — ц. 4, 2 такта до ц. 5 — возвратный ход; a' — ц. 5; 2-я середина с использованием мотива вступления — ц. 6; реприза с привлечением разных мотивов — 5-й такт до ц. 7.

II часть [большой период] — 2 такта до ц. 9; ц. 10 — 2-е предложение периода (по Щербакову — реприза простой 3-частной формы). Ц. 11 — кульминация: звучат все мотивы; ц. 12 — переход к коде, целотон[ная гармония]; 4-й такт до ц. 13 — кода.

Стравинский, Симфония псалмов, I часть. [I часть сложной формы в концентрической форме.]

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Моцарт, Симфония №39, II часть;
Бетховен, Симфония №9, III часть;
Шуберт, «Приют»;
Прокофьев, Соната №7, II, III части.

26.11.1999

РОНДО

В немецкую классификацию входит как «большое рондо» или «рондо III формы»[28]. [Один из источников формы —] рондó XIV в., но это скорее строение одноименной формы текста, а не музыки[, которая в то время] определялась стихотворной формой.

Вопрос классификации форм рондо очень запутан. Существуют:

1) старинное рондо (барокко); [это] главным образом французские клавесинисты и Бах;

2) классическое рондо (венские классики);

3) послеклассическое рондо.

Рондо — форма, основанная на неоднократном проведении ГТ, чередующейся с отличными друг от друга эпизодами. ГТ проводится не менее трех раз. В принципе нет установленного числа частей. [Может быть, например,] пяти-, семичастное. Общее [в схеме]: A B A C... Преобладает 5-частное рондо.

Названия частей: ГТ или рефрен — и ПТ (1-я, 2-я etc.) или эпизоды.

Форма происходит от песенно-танцевальной музыки и сохраняет опосредованную связь с бытовыми жанрами: песенно-танцевальный характер движения, предполагается оживленный темп. Характерна мажорная тональность. Возможно, между прочим, что для венских классиков «рондо» обозначало скорее тип движения, а не форму произведения.

Классическое рондо

Характерны цельность, связность формы, динамика развития, однонаправленность формы.

Применение. Главным образом, инструментальная музыка (в вокальной музыке — Моцарт, «Свадьба Фигаро», [Ария Фигаро] «Мальчик резвый...»). Очень часто — в финалах камерных цикличе-

[28] См. в разделе «Сложные формы».

ских произведений. Иногда (довольно редко) — в I части цикла (Бетховен, Соната №13; Моцарт, Скрипичная соната KV 547). Может быть медленная часть цикла (Моцарт, Соната B-dur KV 570), самостоятельное произведение (Бетховен: «[Ярость по поводу] потерянного гроша»; Andante F-dur).

Бытовая танцевальность и песенность отражаются в самом материале рондо (Бетховен, Соната №20, Менуэт). (Знать G-dur'ное рондо Бетховена, сонаты №№ 10, 20, 25). Иногда темы имеют грубоватый характер. Музыка тяготеет к квадратности, что подчеркивается четкими кадансами. Характерны четкие мотивы в мелодическом голосе, обычно ясное разделение на мелодию и аккомпанемент. Непрерывность метрической пульсации. Почти (за исключением некоторых рондо Моцарта) не бывает полифонии.

Строение частей.

Рефрен — чаще всего простая 2-частная форма (***период — мало, больше — много***). Может быть [простая] 3-частная форма и др. (Моцарт, Соната KV 284 D-dur, II часть, ГТ — период). Исключая Моцарта, рефрен почти всегда в основной тональности (подчеркнутая неизменяемость рефрена оттеняет разность эпизодов). 2-е проведение почти всегда сокращено. Иногда рефрен варьируется (у классиков [изменения] обычно орнаментального характера). Рефрен — не то же самое, что реприза. Реприза завершает, заключает, а рефрен — нет, и в рондо обычно есть кода. В рефрене нет некоего результирующего начала. В репризе удерживается что-то от предыдущих частей, а рефрен не вступает в существенные связи с эпизодами (эпизоды соотносятся скорее друг с другом, а не с рефреном).

Эпизоды (в классическом [рондо их] два).

1-й [эпизод], как норма, относительно мало самостоятелен (неустойчив и в тонально-гармоническом отношении, и по форме). Обычна тональность доминанты. Материал сильно контрастным не бывает, он скорее ***оттеняет*** рефрен. 1-й эпизод — подобие середины простой 3-частной формы.

2-й эпизод. Нормативна тональность S. Достаточно развитый, материал самостоятельный, форма устойчивая 2–3-частная. Во многом он подобен трио сложной 3-частной формы.

Как и все прочие неоднотемные формы, рондо может быть [формой] составной и связанной. Составные не очень характерны ([встречаются] только в простых случаях). Чаще части связываются связками и ходами (чаще от эпизода к рефрену). Часто есть кода.

Форма рондо контактирует с музыкой разных жанров: с менуэтом, со скерцо (Бетховен, Соната №10, Финал); форма может быть усложнена разработкой (Бетховен, Соната №21, Финал).

𝄞 **Моцарт, Рондо a-moll KV 511** (1787 г.). Для pianoforte ([на этом инструменте] были невозможны crescendo и diminuendo).

Рефрен в простой 3-частной форме. Середина устойчива, C-dur. I эпизод — F-dur. 2-е проведение рефрена сокращено. II эпизод — A-dur. Проведения основной темы сильно варьированы в сторону насыщения ее хроматическими проходящими звуками.

I эпизод — воспроизведение вокальной музыки (оперная пастораль). Неквадратность. Простая 3-частная форма, I часть которой — (3 3 3) с наложениями и дополнением; в середине — имитации основного мотива; сложный тональный план. Связка со вторым проведением рефрена — с полифонической техникой (перестановки голосов, обращения мотивов).

II эпизод. 3-частная форма. Склад, характерный для камерного ансамбля. В теме МТ = $\frac{1}{2}$ ГТ; после каденции в E-dur МТ = ГТ. В начале середины — каноническая секвенция с удвоением голосов и обращением. Ход к 3-му проведению рефрена.

Кода на материале предыдущих эпизодов. В 6-м и 5-м тактах от конца мотив в басу в увеличении.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Гайдн, D-dur'ная соната (№7 по E[dition] P[eters]), Финал;
Моцарт, Концерт c-moll KV 491, II часть;
Бетховен, Соната №21, Финал;
Рахманинов, Симфония №2, Медленная часть.

3.12.1999

Послеклассическое рондо

От Шуберта до (по меньшей мере) Шостаковича. Очень разное музыкальное содержание. Намечается индивидуализация формы. Возможны очень сильные контрасты между темами.

Применение: как традиционное — финалы сонат (Брамс, Скрипичная соната №1), так и совсем новое. В большом количестве возникают вокальные рондо (Бородин, «Море»). Довольно часто — форма самостоятельной инструментальной пьесы (Прокофьев, Гавот ор. 32 fis-moll). Может быть формой части более крупного целого: в опере (Глинка[, «Руслан и Людмила»], Рондо Фарлафа; Прокофьев, «Дуэ-

нья», Сцена музицирования). [Это] может быть миниатюра (Прокофьев, «Любовь к трем апельсинам», Марш) или что-то грандиозное (Глинка, Интродукция к «Руслану и Людмиле»).

Прокофьев[, «Ромео и Джульетта»], Джульетта-девочка (фортепианный вариант). Это одна из *детских музык* Прокофьева. Он пользуется элементарными средствами. В этой пьесе есть нечто, идущее от рондо французских клавесинистов: многочастность, простота устройства частей, живость и бесхитростность. МТ = $\frac{1}{2}$ ГТ.

Форма рефрена — большой период, однотональный. 2-е предложение — нечто вроде обращения 1-го. Серединная каденция с VII низкой ступенью; заключительная каденция после отклонения в cis и H.

2-е проведение рефрена начинается в E-dur, 2-е предложение — в C-dur.

3-е проведение в другой тональности, сокращено ([осталось] только одно предложение с дополнением). A-dur. Последнее проведение мало отличается от первого.

I эпизод неустойчив. Периодообразная форма. 1-е предложение — почти C[-dur], 2-е — почти F[-dur], разомкнутое.

II эпизод — танцевальный (из музыки бала), почти двойное предложение. (Тональности частей соответствуют гармонии рефрена.)

III эпизод медленный, лирический. Основная часть формы — после пяти тактов вводного построения. Дальше форма (4 4 2 2 4) — 2-частная репризная с репризой в E-dur, а не в C-dur.

После III эпизода возвращается II эпизод в F-dur. Это в своем роде темповый амортизатор между III эпизодом и рефреном.

Расширение возможной образности. Может быть лирической музыкой (Даргомыжский: «Ночной зефир»; «Свадьба»), [музыкой] экстатического характера (Пляс Кащеева царства из «Жар-птицы» Стравинского).

Свобода формы. Возможно использование любого количества частей. Например, 7-частное рондо (Даргомыжский, «Песня золотой рыбки»), 9-частное (Прокофьев, «Болтунья»). Рефрен может быть проведен в разных тональностях (Стравинский, «Весна священная», Великая священная пляска; Кабалевский, Хор сборщиц винограда из оперы «Кола Брюньон»). Необычное следование частей: могут быть 2 эпизода подряд; очень возможно возвращение эпизодов («Джульетта-девочка»).

Формы частей могут быть всякие, в том числе неустойчивые.

[Послеклассическое рондо] легко объединяется с другими формами, например, с контрастно-составной. Главный акцент может быть на эпизодах, а рефрен [может] уйти в тень, тогда [он выступает] в роли связки между некими интересными эпизодами (Глинка, Вальс-фантазия; Мусоргский, Картинки с выставки).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Равель, «Павана [почившей инфанте]»;
Танеев, [романс] «Менуэт»;
Шуман, Венский карнавал[, I часть];
Прокофьев, Соната №8, Медленная часть.

10.12.1999

Контрастно-составные формы

[Разновидность сложных форм.] Термин предложен В. В. Протопоповым. Он имел в виду дать определение вокальным, оперным формам, состоящим из разнотемповых частей: медленно — быстро (например, Глинка[, «Жизнь за царя»], Каватина и рондо Антониды). До этого, раньше, такая форма называлась сценой (например, [Сцена и ария] Виолетты №2 из «Травиаты»). Сейчас термин [«контрастно-составная форма»] применяется главным образом для определения формы оперных финалов («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Севильский цирюльник», оперы буффа или в таком роде).

Контрастно-составная форма — форма из двух или нескольких в разной степени самостоятельных, но всегда разнотемповых частей, которые объединяют общность замысла и развития, родство текста и сюжета. Форму характеризуют, чаще всего, тональная замкнутость или, по меньшей мере, логика тонального плана; часто встречается интонационная общность (зависимость) частей; характерна непрерывность следования частей; возможно перерастание предыдущих частей в связки.

Формы частей: в простейших случаях — период, простые формы; вообще — что угодно.

В конечном итоге это та форма, в которой обнаруживаются свойства цикла.

Количество частей: от двух (Лядов, «Кикимора»). Часто форма оказывается близкой сложной 2-частной форме. Бывают 3-частные [контрастно-составные формы со схемой] A B C. Бах, Фантазия g[-moll] для органа — записанная импровизация: I часть — фантазия; II часть — 5-голосная фугированная форма, подобная вариациям на бас; III часть — фигурация на спускающемся хроматическом басу. Нередко форма контактирует со свободными формами, например, с фантазией. Моцарт,

Фантазия c-moll: (нечто вроде медленной части; есть разработка; крайние части приблизительно равны сонатным экспозиции и репризе).

Начиная с венских классиков термин можно применять и к инструментальной музыке. Бетховен, Квартет №14; Шуберт, Фантазия f-moll [для фортепиано] в четыре руки.

В русле общей тенденции к свободным формам в опере XIX в. появляются большие сцены [в контрастно-составной форме]: Сцена Аиды №5; Сцена письма в «Онегине»; может быть ансамбль — «Русалка», 1-е действие, Терцет.

В операх Глинки много ансамблей, которые располагаются в важнейших точках действия. Это происходит от опер Моцарта. [Характерны] развитые формы ансамблей — до того, что формы могут приближаться к сонате. Использование полифонии (которой опера чуждалась со времени ее возникновения, кроме Монтеверди и Моцарта). Виртуозная вокальная техника. (Подобная блестящая [ансамблевая] вокальная техника есть у Россини: например, Дуэт Фигаро и Альмавивы в конце 1-го действия [оперы «Севильский цирюльник»]. У Верди в «Риголетто», «Отелло».)

«Иван Сусанин», 3-е действие, Квартет. Контрастно-составная форма. Тонально замкнутая. Мотивное единство: мотивы вступления [есть] в коде и, в преобразованном виде, в других частях.

Вступление D → G, в общем не очень устойчиво: Глинка «вводит» участников. Начальное предложение — шеститакт, некая середина (2 2 1 1 2), со вступления Вани — 3-я часть — восьмитакт с наложениями.

I часть — B-dur. Малое рондо. МТ = ГТ. Органическая неквадратность, структурная единица — трехтакт. Период из сходных предложений, повторенный. Почти модальная музыка. Затем начинается еще одно повторение, приобретающее значение хода (там, где Сусанин «с восторгом»[29], в оркестре — имитация в ракоходе). ПТ — Es-dur, размер 6/8. Возвратный ход начинается в c-moll. Между голосами распределены звенья канонической секвенции. С возвратом B[-dur] — ГТ, усложненная в структурном отношении. Дополнения.

II часть — G-dur. Темповый контраст. Подчеркнуто аккордовый склад. Форма в целом — 3-частная A B C. В гармонии есть модальные обороты. МТ = 9/4 + 9/4 + 3/4 (1-е предложение). 2-я часть — малый период. С возвращением G-dur — вроде тональной репризы, почти период.

III часть — d-moll. A B A B': соната без разработки. ГТ — 2-частная репризная форма, варьированное повторение с имитациями. 1-я часть: МТ = ГТ. Связка (ostinato в басу). ПТ — F-dur. Имитации *pp* dolce — возвратный ход. Реприза ГТ в субдоминанте. D-dur — ПТ в одноименной тональности.

Meno mosso — переход к коде. Кода.

Скрябин, Соната №4. Две части без перерыва. I — в 3-частной форме; II — сонатная форма, в разработке — эпизод на теме I части; кода — фактически быстрый вариант I части.

Мясковский, Симфония №13 b-moll. В сущности, части цикла, спрессованные в одну.

Шостакович, 8-й квартет — то же.

Римский-Корсаков, Испанское каприччио. Скорее спрессованная сюита.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Чайковский, «Евгений Онегин», Сцена письма;
Глазунов, Скрипичный концерт, Финал.

24.12.1999

ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА

Форма, состоящая из первоначального изложения темы и неоднократных ее повторений в измененном виде, называемых вариациями (Способин).

Возможны «вариации» вариационной формы[, то есть варианты соотношения темы и вариаций]: тема может отсутствовать, может быть поставлена в ненормальное место и т. д.

Вариации и тема: Бах, Кантата №4 [на хорал «Christ lag in Todesbanden»]. Возможны вариации без темы, если, например, она считается широко распространенной. Свелинк, Вариации на тему *такой-то* песни. [У Свелинка есть несколько циклов вариаций для органа или чембало на песенные и танцевальные темы, каждый из которых начинается с первой вариации.]

«Рапсодия на тему Паганини»: вступление — это [не тема, а] 1-я вариация.

[29] Имеется в виду ремарка для исполнителя.

Другие названия [вариационной формы]: «вариации»; «тема с вариациями»; «вариации на какую-либо тему». К развитой вариационной форме применимо название «вариационный цикл».

Количество вариаций — от двух (Моцарт, Концерт B-dur KV 450, II часть). Верхний предел теоретически не ограничен. Если есть тема и одна вариация, принцип формы не выявляется. Равель, «Павана», 1-й эпизод — 2-частная форма, где II часть есть вариант I части. В частях цикла обычно 6—12 вариаций. В самостоятельных произведениях [их] может быть больше. Известный рекорд — 68 вариаций — у Генделя (Ария с вариациями).

Вариационность и разработочность — два основных принципа развития темы.

Вариационный принцип предполагает воспроизведение темы целиком с изменениями. Вариационный принцип применим на любом уровне ([начиная] от мотива).

Разработочный принцип более всего свойствен сонатному формообразованию; предполагает преобразовательную работу с фрагментами темы. Разработочное развитие гораздо более радикально; предусматривает нарушение цельности формы темы.

Исторически вариационная форма — одна из старейших. За столетия существования представления о ней менялись. Происходит из фольклора. Профессиональная техника варьирования осваивалась мастерами средневековья и Возрождения. Высокие образцы создали мастера барокко Пёрселл, Гендель, Бах.

Тип вариаций, созданный венскими классиками, остался основным. Композиторы XIX — начала XX вв. не отказывались от классического типа, но создали свою разновидность — свободные вариации (Шуман, Чайковский, Рахманинов).

Виды вариационной формы.

I. Хронологически и стилистически [вариации бывают]:
   1) классические;
   2) послеклассические.
II. По принципу формосложения:
   1) строгие;
   2) свободные.
III. По подходу к варьированию и способам варьирования:
   1) фигурационные;
   2) хара́ктерные.
IV. Особые типы:
   1) вариации на выдержанный бас;
   2) вариации на выдержанную мелодию.

Классические вариации

Вид вариационной формы, созданный искусством мастеров венской школы. Их можно характеризовать как 1) обобщенные, 2) строгие и 3) фигурационные.

1) [**«Обобщенные»** — поскольку] сохранение общих свойств темы преобладает над частными изменениями. Варьирование сводится к переизложению темы, не достигая перевоплощения. Удерживаются базовые свойства темы: гармонический план, форма, мелодия или опорные мелодические точки. Понятию «обобщенные вариации» противоречит всякая первичная жанровая конкретность. В принципе классическим вариациям мало свойственно резкое несходство четко очерченных характеров.

Переизложение — изобретение нового способа изложения того же.

2) Понятие **строгих** вариаций пересекается с понятием «обобщенных». Сохраняются гармония и форма темы. Частные гармонические отличия возможны, но не могут касаться остова темы, например, кадансов. То же и с формой: может измениться группировка тактов (Бетховен, Соната №12).

Понятие «строгие вариации» к послеклассическим можно отнести только в техническом смысле, или когда они [написаны] в подчеркнуто классической традиции.

3) **Фигурационные** вариации. Варьирование заключается в применении к мелодии и сопровождению техники фигурации. Разновидность вариаций, в которых варьирование ограничивается расцвечиванием звуков без серьезного изменения мелодии, называется орнаментальные вариации.

Темп и [тактовый] размер в строгих вариациях остаются без изменения. В развитых циклах обычно замедление темпа в предпоследней и ускорение в финальной вариациях; последнему часто сопутствует

перемена размера. Строгие вариации все следуют в одной тональности, кроме одной-двух (обычно в одноименной). Бетховен, Квартет №12 op. 127, II часть As dur, 3-я вариация — E-dur.

Применение: в инструментальной музыке. Сплошь и рядом — форма самостоятельного произведения; часть цикла — чаще медленная (Бетховен, Соната №23), реже — финальная или I часть (Бетховен: Скрипичная соната №10, Финал; Соната №12, I часть). Иногда бывает в составе более крупной формы (Бетховен, Симофния №7, Allegretto: крайние части — вариации).

Гайдн понимал форму [вариаций] как крупную и монументальную: применение — в симфониях; самостоятельных фортепианных вариаций мало. Моцарт относился к вариациям как к камерной форме: самостоятельные произведения; часто — в «легкой музыке» (дивертисменты); в ансамблях (Квартет d-moll[, Финал]). В крупных произведениях — редко (Концерт B-dur KV 450, II часть).

Бетховен обращался к вариациям чаще, чем Гайдн и Моцарт, и использовал их разнообразнее. Форму трактовал всегда новаторски, и многие его вариации относятся к послеклассическим (свободные вариации).

В XIX — начале XX вв. форма строгих вариаций перестает быть главенствующей, [но] основные нормы все-таки сохраняются: [это] вариации классического типа (Мендельсон, Серьезные вариации; Брамс, Вариации [на тему] Гайдна; Скрябин, Концерт, II часть). Так называемые блестящие вариации сохраняют форму строгих (Шопен–Лист, «Желание»; Паганини, Вариации на тему из оперы [Россини] «Моисей»). В музыкальном быту, в частности и в особенности в России XIX в., употреблялись простые вариации на популярные темы: Лядов, Вариации на тему Глинки («Венецианская ночь»); М. Высотский, «Уж как пал туман на синё море».

Тема не может быть большой. Чаще всего — 2-частная форма, репризная или безрепризная, как норма — с 8-тактной первой частью. 3-частная форма менее употребительна ([при варьировании получается] следование двух одинаковых частей). Период/предложение — очень редко: Бетховен, 32 вариации c-moll (но это ближе вариациям на бас). Бывают не совсем квадратные темы: Бетховен, 6 легких вариаций на швейцарскую песню (2 1 1 2).

Нередко повторяются части и, например, Моцарт повторение в теме будет трактовать как вариацию.

Темы классических вариаций — только гомофонно-гармонические, изложение аккордовое с мелодией в верхнем голосе. Контрасты не свойственны. Полифонии не бывает (кроме Моцарта). Гармония очень функционально определенная и никогда не индивидуализированная. Темам присуща отчетливость кадансов, тонально-гармоническая замкнутость. (Многое из вышесказанного к Моцарту не относится.) Профиль мелодии может быть не острым, но он всегда очень четкий: в мелодии всегда есть опорные точки. Неаккордовые звуки используются очень осмотрительно. Регистр средний, темп средний. Таким образом, изменения ***запрограммированы***.

Тема либо специально сочиняется композитором (обычно для части более крупного целого), либо заимствуется: берется у кого-то или у себя (обычно для самостоятельного произведения). [Это могут быть] отрывки из опер, песни; тема имеет преимущественно вокальную основу, часто бывает мелодичной и песенной, либо [ее] вокальное происхождение ***проступает*** через жанр (Бетховен, Соната №32, II часть [Ариетта]).

[Вариации.] Варьирование темы в конечном счете сводится к перемене звуковыразительного облика [темы] путем переизложения (вариации — создание разных способов изложения). Найденный для данной вариации мелодико-фактурный рисунок обычно выдерживается. В вариациях случается мелодическое обновление: Бетховен, Вариации [на тему] Диабелли.

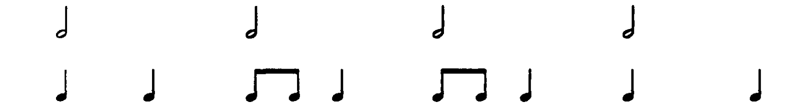
Вариационная работа с мелодией. Звуки могут быть опорные и фигурационные. Опорные звуки удерживаются, но они легко смещаются на другие доли такта, переносятся в другой регистр, передаются в другой голос etc. Бывает, что сохраняются только опорные звуки — [происходит] вариационное упрощение темы. Как норма, опорные звуки комбинируются с фигурационными, которые зависят от опорных: могут занимать промежутки между опорными, прилегать к ним. Техника [применения] неаккордовых звуков: [берутся] диатонические и хроматические проходящие, в том числе брошенные и взятые скачком, вспомогательные. Фигурационные звуки (арпеджио, трели, гаммообразные ходы) часто столь интенсивны, что ***делают лицо*** вариации.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бетховен: Соната №12, I часть;
Соната для скрипки №10, Финал.

31.12.1999

Гармоническая фигурация — варьирование сопровождения. В самых простых случаях — фактурно-ритмическое переоформление аккордов. Обычны смещение аккордов на другие доли такта, изменение регистра, диапазона и объема звучания. Гармоническая фигурация усложняется, когда к созданию фактурного рисунка привлекаются неаккордовые звуки. Какой-либо прием такой гармонической фигурации может повторяться в разных вариациях, передаваться из одной вариации в другую: устанавливается некоторое родство вариаций. Иногда какая-нибудь вариация обладает собственным «лицом», которое вдруг проявляется в других вариациях. Таким образом, вариационное развитие сопровождается, усложняется мотивно-тематической разработкой (мотивы одной вариации — в других).

Полифонические способы развития. Иногда создается ситуация вроде:



Тогда возникает контрапункт фигурационных рисунков. «Обычная» полифоническая техника не очень употребительна: собственно канон или имитация редки в классических вариациях. Исключения — *хитрые* случаи у Моцарта, большие циклы у Бетховена: особенно в финальных или предфинальных вариациях может быть фуга, фугетта (24-я вариация на вальс Диабелли), фугато (7-я симфония, Allegretto, реприза), канон (7-я вариация из «15 вариаций на тему Eroica» для фортепиано[; там же — финальное фугато]). Несмотря на все это, вариации все же строгие, ибо в общем гармония и строение ([например, в] фугато) соответствует строению темы.

Вариационная форма как целое. Вариационная форма — повторение вполне замкнутой, самостоятельной темы. Поэтому есть риск, что форма распадется (в ней заложена *организационная дробность*). Венские классики боролись с этим, объединяя вариации в группы. Группы различаются, хотя бы по положению, то есть по функции в форме целого. Вариационный цикл — это именно [тот случай], когда вариации группируются.

Способы объединения вариаций:

1) Диминуция (от слова diminuendo [— уменьшая]) — ускорение движения благодаря изложению последующей вариации длительностями меньшими, сравнительно с предыдущими, при сохранении темпа (Бетховен, Соната №10).

2) «Вариация на вариацию». Бетховен, 32 вариации [c-moll; образуются группы вариаций]: 1–3; 10–11; 12–14.

3) Родство фактуры, способов изложения. Перемена характера музыки и характера движения обозначают конец/начало нового [раздела формы вариационного цикла].

Группировка вариаций.

— Например, у раннего Гайдна могут быть вариации, мало отличающиеся от темы. [Это] барочный принцип развертывания, [при котором] сильных контрастов нет: «оставаться примерно в том же состоянии при непрерывном обновлении». Характер начального построения распространяется на целое.

— Вариации типа «Моцарт». Часто форма сгруппирована в три части. Тема или относится к I группе, или является в широком смысле слова вступлением.

I группа обычно объединена диминуцией и [принципом] «вариация на вариацию», последняя из вариаций имеет до некоторой степени финальный характер.

Центральная группа отличается по характеру движения, обычно изменяется рисунок гармонических фигураций; вариации связаны общностью фактурного рисунка. Здесь обычно есть вариация (одна, очень редко две) в одноименном миноре.

III группа обычно имеет выраженный репризный характер: четкие очертания темы или, например, продолжение диминуции I группы. Может быть осложнена: [например,] одна из последних вариаций [может быть] связана с замедлением темпа (≈ Adagio), чтобы последняя была ≈ Presto. Последняя вариация обычно просто устроена, приобретает кодовый характер на элементарных вариационных приемах: в ней иногда меняется размер на более устойчивый (например, 3/4 на 2/4). В финальной вариации может быть своя кода.

Моцарт, Соната №11, I часть. Тема и 6 вариаций. 3 группы вариаций: №№1–2; 3–4; 5–6. В 1-й и 2-й — сходство приемов варьирования: техника задержаний и вспомогательных звуков в 1-й; во 2-й — заполнение общими формами мелодического движения. 3-я — минорная; связное плавное голосоведение, как в 4-й. 5-я вариация продолжает начатую диминуцию.

Тема певучая (в духе оперной пасторали). 2-частная репризная форма с расширением. Контрапункт, допускающий удвоение. В середине «обмен голосов», ритмическая имитация; расширение выполнено как имитация.

1-я вариация — вроде флейты с pizzicato. 1-е и 2-е предложения резко отличаются по изложению. Середина и реприза на материале 1-го предложения, а расширение — на материале 2-го. Мелодическая фигурация: опорные точки сдвигаются на слабые доли (неприготовленные задержания, вспомогательные звуки).

2-я вариация. Опорный звук усложняется трелью; во 2-м предложении — арпеджио. Организация формы такая же, как и в 1-й вариации. Вариация на вариацию (неприготовленное задержание — из 1-й вариации).

3-я вариация сильно отличается: минор, связанное изложение (похоже на оркестровое изложение). Организовано примерно как предыдущие вариации.

В 3-й и 4-й вариациях — мотивное развитие (они на месте разработки).

5-я вариация — Adagio. Все мотивы — из предыдущих вариаций (итог формы).

6-я вариация — финал/кода. 4/4 Allegro при очень упрощенном изложении. Предугадывает Финал сонаты.

Моцарт, Вариации на тему «Ah! Vois dirai-je, Maman» [«Ах! Я Вам скажу, мама»] KV 265.

11.2.2000

Свободные вариации

Как самостоятельная форма сложились к 1830-м гг., в частности и в особенности у Шумана: [Вариации на тему] ABEGG, Финал 3-й сонаты, «Симфонические этюды». До этого черты свободных вариаций — у Шуберта (Соната a-moll op. 42, II часть), Бетховена и даже Моцарта (Концертное рондо для фортепиано с оркестром) и Гайдна.

Применение свободных вариаций. Форма самостоятельного произведения, в том числе концертного плана (Франк, Симфонические вариации; Чайковский, Вариации на тему рококо) или программного толка (Лист, «Мазепа»; Р. Штраус, «Дон Кихот»; Метнер, Вторая импровизация [op. 47]). Могут быть частью цикла (Глазунов, 6-я симфония, II часть; Прокофьев, 3-й концерт; Танеев, Струнный квинтет G-dur, Финал). Могут входить в состав более крупной формы ([Римский-Корсаков,] «Шехеразада», средняя часть II части; Рахманинов, 3-й концерт, II часть: А — вариации + В — вариации).

В свободных вариациях вариации иначе соотносятся с темой, чем в строгих; каждая вариация самостоятельна ([в принципе] нет групп).

Основные свойства и признаки.

1) Гармония вариаций может отличаться от гармонии темы — от изменения каденций, введения новых аккордов до полного обновления гармонии (Рахманинов, Вариации на тему Корелли). Этим изменениям могут сопутствовать изменения лада и тональности. [Однако] гармонические изменения не обязательны, особенно в начальных вариациях.

2) Форма вариаций и форма темы могут различаться. В несложных случаях [различия] незначительны. Иногда в вариации используется только часть темы. В сложных же случаях формы темы и вариаций разнопорядковые. [Шуман,] «Симфонические этюды»; [Рахманинов,] Рапсодия на тему Паганини; Фортепианное трио Чайковского (вариация в виде вальса — почти соната без разработки). Случается, что вариация сочиняется в форме фуги. Может быть[, напротив,] совершенно различное гармоническое выполнение формально одной и той же формы.

3) Степень мотивно-тематической зависимости от темы может быть минимальной, бывает, что очертания темы *угадываются*. Можно так представить принцип свободных вариаций: из темы изымается какой-нибудь элемент, ставится в вариации в новые условия — гармонические, метроритмические, фактурные — и получается новый выразительный смысл, поскольку [этот элемент] по-другому развивается. [Происходит] изменение значения элементов. Таким образом, тема в свободных вариациях — не источник, а ***повод*** для создания самостоятельных, разных, резко контрастных пьес-вариаций. Между темой и вариациями может сохраняться минимальная опосредованная интонационная зависимость.

Как и в классических вариациях, возможно применение принципа разработочности (когда вариация складывается из преобразования взятого из темы мотива).

4) Вариации самостоятельны ([точнее,] обнаруживают тенденцию к этому) по облику и характеру, поскольку отличны от темы и друг от друга. Свободная вариация — относительно самостоятельная пьеса на материале темы или интонационно связанная с ней, а не измененное повторение темы.

Как норма, свободные вариации — жанрово-ха́рактерные вариации.

«Хара́ктерные» — вариации, отмеченные индивидуальностью экспрессии и неповторимостью внешнего облика (во II части 1-го фортепианного концерта [и 6-й симфонии] Глазунова вариации имеют названия).

«Жанровые» — это очень просто: *эксплуатируются особенности* того или иного жанра.

Бывают вариации строгие характерные (Брамс) и[, напротив,] свободные, образующиеся с помощью орнаментирования (Прокофьев).

Чаще всего: строгие = классические = орнаментальные; свободные = жанрово характерные.

В свободных вариациях — чрезвычайная свобода тональных планов (Трио Чайковского), темпов.

Форма как целое. В расположении, последовательности вариаций можно периодически наблюдать возвращение одного типа фактуры (полифонические вариации в «Симфонических этюдах» [Шумана]). Каким-то вариациям композитор может придавать значение хода; или какая-нибудь вариация по характеру и прочему отличается от других — [тогда] это эпизод. Некоторые вариации все-таки [могут образовывать] группы (по способам варьирования). Между группами вариаций могут быть связки. Может встретиться вариация до темы — [тогда это похоже на] вступление («Рапсодия на тему Паганини»). Бывают вариации, явно образующие репризу, коду.

Эта форма легко приближается к иным крупным формам: 3-частной, малому рондо. Иногда в вариации вводятся пьесы, не связанные с темой (седьмой из «Симфонических этюдов» Шумана; Интермеццо в Вариациях на тему Корелли Рахманинова). Есть возможность разделения цикла на отдельные пьесы, и получается сюита (Мясковский, Лирическая сюита). Свободные вариации легко контактируют с программностью («Дон Кихот» Штрауса; «Мазепа» Листа).

Тема. Часто по основным качествам не отличается от темы классических вариаций. Может быть очень характерной, причудливой, с индивидуальной экспрессией — например, связанной с какой-нибудь особенной гармонией. Заимствованные темы классических вариаций большей частью имеют вокальную природу, темы свободных вариаций — инструментальную (Рахманинов, вариации на темы: Прелюдии c-moll Шопена; Корелли; Паганини).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Шуман, «Симфонические этюды»;
Чайковский: Трио; Вариации на тему рококо;
Прокофьев, 3-й концерт, Финал;
Рахманинов, Рапсодия на тему Паганини.

18.2.2000

Вариации на выдержанный бас (basso ostinato)

Форма, предполагающая в басовом голосе многократное повторение неизменяемой темы, в остальных — постоянное обновление их музыкального содержания и изложения с помощью контрапунктических средств, изменения гармонического, мотивно-тематического состава etc.

Ostinato значит «упрямый».

В развитых формах характерно перемещение басовой темы в один из верхних голосов (обычно в верхнем голосе — одно-два проведения темы не в начальной части формы). Бах, Пассакалия [c-moll для органа]; Шостакович, 8-я симфония, IV часть. Может быть несколько проведений не в основной тональности. Букстехуде, Органная пассакалия d-moll; Бах, Кантата №150, №7 Чакона h-moll (проведения в D, fis, A, E, h образуют среднюю группу).

Иногда бывают изменения в самой теме (!). С XVIII в. они ограничиваются орнаментированием (Бах, Пассакалия c-moll). В XX в. изменения темы входят в концепцию формы. Могут быть самые разные. Тищенко, [«Перестановки в басу» —] Инвенция для органа [в форме вариаций на] basso ostinato на додекафонную тему.

Признаки и основные свойства. Сама специфика формы в том, что в ней четко обозначены два горизонтальных пласта: неизменная басовая тема и постоянно изменяющиеся верхние голоса (противопоставление и единство несхожего и есть основной принцип контрапункта).

Повторяющаяся в басу мелодико-ритмическая фигура — тема, поскольку она влияет на мотивно-тематическое содержание верхних голосов; бас предопределяет характер гармонии; повторяющийся бас — фундамент, конструктивная основа формы.

В верхних голосах вариационный процесс формально осуществляется вне темы — «над» темой, но не безотносительно темы. Звучание темы сильно меняется от контрапунктической обработки, перегармонизации, изменения содержания верхних голосов.

Вариации на basso ostinato относятся к типу косвенных вариаций.

Вариации, в которых изменяется звуковой контекст неизменяемой темы, называются косвенными. [Вариации, в которых изменяется тема, называются прямыми.]

Удельный вес и соотношение пластов бывают очень разными. По идее просты те случаи, когда все проведения темы весомы и каждое оформляется как отдельная вариация. Чаще верхние голоса движутся полифонически автономно, независимо от регулярных повторений баса. В верхнем пласте легко образуются разделы формы. Границы темы и ее каденции могут не совмещаться с цезурами и каденциями верхних голосов. Верхние голоса приобретают первенствующее значение, басовая тема отходит на второй план и превращается в «фон» — *пейзаж* (Танеев, Фортепианный квинтет g-moll, Largo). Самостоятельность и активность верхних голосов может достигать такой степени, что образуется новая тема (побочная), на которую пишутся вариации (Бетховен, 3-я симфония, Финал; Шостакович, 8-я симфония).

Танеев. Фортепианный квинтет.
III часть — рондо 1-й формы, [в котором] I часть — [вариации на] basso ostinato, II часть — разработочная (ход), в III части вариационный принцип не возобновляется.

Форма исторически подготовлена в старой полифонической музыке, в формах на cantus firmus. Расцвела в эпоху барокко в XVII – XVIII вв., главным образом в инструментальной музыке, но и в вокальной тоже. Из ранних образцов — «Коронация Поппеи» Монтеверди, в том числе финальный дуэт Поппеи и Нерона. Характерно нисходящее движение, направленность баса вниз. К концу XVII в. в ходу были достаточно развитые басы (Букстехуде, Пахельбель, Пёрселл); получают распространение басы с нисходящим отрезком хроматической гаммы.

Ария Дидоны из [оперы] «Дидона и Эней» Пёрселла. Содержание верхних голосов выглядит вполне самостоятельным и складывается в форму bar (запев + его повторение + общий для них припев)[30]; в конце тема переходит в верхний голос.

Высшие образцы вариаций на бас принадлежат Баху и Генделю: это **пассакалии и чаконы**. В пассакалии и особенно в чаконе бас иногда не сохраняется. В чаконе основа — повторение гармонии, а не баса; ее признак — гармонический склад; [это] скорее вариации на гармонию, а не на бас. Пассакалия чаще всего начинается с затакта, чакона — с сильной доли. Бах, Crucifixus из Мессы; Гендель, Чакона G-dur для клавира. Темы к этому времени обычно квадратные и замкнутые каденцией (полной или половинной). В верхних голосах — полифонические приемы (имитации). Часто их тематизм зависит от басовой темы. Гармония. Группировка вариаций (в эпоху барокко — большое значение текста, отсюда — «мотетный принцип»: на один стих сочиняют что-нибудь в одной технике, на другой — что-нибудь другое, но контрастное).

После Баха вариации на бас вышли из композиторского обихода, так как они не дают основы для динамического развития. Очень мало [их] было у венских классиков. Правда, Бетховен делает нововведение: включает вариации на бас в состав более крупной формы. Образец: Бетховен, [3-я симфония] Eroica, Финал; Кода I части 9-й симфонии. До некоторой степени близки [этой форме] его Вариации c-moll [op. 32]; [есть они] в каком-то квартете Гайдна.

В XIX в. тоже очень мало. Брамс, Симфония №4, Финал; Франк, Органный хорал h-moll; Лист, Вариации [на тему] BACH. Шуберт, «Двойник» — строфическая форма, [но] строфы начинаются одинаково [и дают] скорее эффект повторяющегося баса.

Новый расцвет формы — в XX в. В гармонии — кризис понятия устойчивости; [в этой форме] в качестве устоя используется повторяющийся бас. Регер. Танеев. Хиндемит: симфония «Гармония мира», вокальный цикл «Житие Марии». Веберн, Пассакалия. [Шёнберг,] «Лунный Пьеро», «Ночь». [Берг,] «Воццек». Стравинский: кода Симфонии псалмов; Септет (первое додекафонное сочинение). Шостакович: 8-я симфония, 1-й скрипичный концерт, 3-й квартет, Антракт ко 2-му действию «Леди Макбет», Финал Скрипичной сонаты, Прелюдия gis-moll («Прелюдии и фуги»). Иногда форма [встречается] в качестве раздела более крупной формы и приближается к фигурированному ОП (Чайковский, 6-я симфония, кода I части).

---

[30] См. далее тему «Малые формы» в разделе «Формы эпохи барокко».

Шостакович, 8-я симфония, IV часть.

Тема мелодически чуть напоминает ГТ I части. Гармонический план [темы]: T(gis) – VI низкая – V низкая – IV низкая – T. Тема у виолончелей и контрабасов уходит на второй план.

3 группы вариаций:

1-я группа — струнные, 3-й голос (viole) включается не на границе проведений темы. 4-й голос — violini I (перед ц. 116); 5-й голос у violini I [divisi]. По мере увеличения [количества] голосов полифоничность скрадывается.

Средняя группа — духовые, тема — corno.

Ц. 117 — 2-я тема вариаций. Дальше бас остается внизу, а в верхних голосах — вариации на 2-ю тему. Ц. 119 — quasi хоровое звучание. Ц. 120 — clarinetto solo; диминуция.

Репризная часть — ц. 121: канон, струнные, основная тональность.

От ц. 122 — кода.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бах[, Месса h-moll], Crucifixus;
Шостакович, Скрипичная соната, III часть.

[25.2.2000]

Темы [вариаций на бас] начинались от коротких и простейших в XVII в. и ко 2-й половине XVIII в. усложнились, в том числе [появился] нисходящий хроматический бас. В XX в. басы бывают очень сложно устроены и могут сильно преобразовываться. Простейшие случаи — у Шостаковича: Симфония №8; Прелюдия gis («Прелюдии и фуги»). Более сложные образцы: «Лунный Пьеро», «Ночь»; «Воццек» (1-е действие, Пассакалия); Септет Стравинского; Хиндемит.

Способы обновления верхних голосов:

1) полифонические средства развития. Бас часто оказывает влияние на мелодический состав верхних голосов, в которых нередки имитации. Если басовый голос передается в один из верхних голосов, то они могут образовать канон. Может быть просто добавление контрапунктических голосов, так называемое утолщение;

2) перегармонизация баса. Чем позднее, тем сильнее гармонические изменения.

[3)] Бывает разная степень мотивно-тематической самостоятельности голосов. Может образоваться вторая тема.

[Объединение] верхних голосов в группы происходит:

— по принципу диминуции;

— по признаку применяемой техники;

— по тональным признакам.

Чаще всего вариации складываются в три части (не образуя 3-частной формы!).

Существуют разновидности вариаций на basso ostinato.

— В некоторых произведениях варьируется тема в целом (многие чаконы).

— Повторяется гармоническая последовательность с неизменяемым басом, но он далеко не на первом плане: нет ощущения остинатности.

Бах, Гольдберг-вариации.

— Во многих случаях бас очень короткий, и это (по Способину) скорее фигурированный органный пункт. Коды первых частей 9-й симфонии Бетховена и 6-й — Чайковского; «Пиковая дама», 4-я картина; Увертюра к «Мейстерзингерам», переход к репризе; Танеев, Симфония c-moll, IV часть, переход к репризе.

— Вариации на гармонию: повторяется гармоническая последовательность и на ее фоне — совершенно различные мелодии. [Глинка,] «Арагонская хота», ПП. Чайковский[, Детский альбом], «Неаполитанская песенка»; Равель, «Цыганка» (2-я тема); Дебюсси, «Ворота Альгамбры».

Вариации на неизменяемую мелодию

Форма, объектом вариационного развития которой является мелодия, многократно повторяемая без существенных изменений в верхнем, одном из верхних или попеременно в разных голосах при меняющемся и обновляющемся сопровождении. Возможно воспроизведение мелодии не в основной тональности.

Форма относится к типу косвенных вариаций. Мелодия всегда удерживает главенствующее значение и положение.

Как и вариации на бас, форма восходит к средневековью, к формам на cantus firmus. Следующий этап — органные хоральные обработки (Бах, [Orgelwerke: Edition] Peters, том V).

Различаются два основных случая: когда сохраняется и повторяется

1) мелодия и

2) всё остальное тоже [— гармония, форма, оркестровка]. [Моцарт,] «Дон Жуан», Финал 1-го действия, Менуэт; «Лоэнгрин», Vorspiel; Григ, «Пер Гюнт», В пещере горного короля.

В XIX в. форма широко употреблялась, особенно в русской музыке — так называемые глинкинские вариации. За основу берется тема песенного характера, она повторяется без изменений, все остальное может меняться (Персидский хор из «Руслана»: средняя группа [вариаций] в cis-moll, в другой фактуре). Часто такие фактурные изменения [делаются] в звукоизобразительных целях (говорят, что в этом хоре Глинка стремился изобразить мерцание звезд). [«Борис Годунов»,] Песня Варлаама. Такая картинность свойственна эпическому стилю: [«Руслан и Людмила»: хор] «Лель таинственный...», Рассказ Головы; Хор гребцов в «Сусанине»; Хор поселян [в «Князе Игоре»]; Песня Марфы из «Хованщины». [«Борис Годунов», песня] «Как едет ён»: вариации чередуются с речитативными вставками.

Вариант формы — [трио] «Не томи, родимый» [из «Жизни за царя»]: 3 проведения темы с сохранением противосложения, [то есть форма] приближается к канону. [«Руслан и Людмила»,] «Какое чудное мгновенье...»: канон и полифонические вариации на неизменную мелодию. Песня Левко [из «Майской ночи»]. Колыбельная Волховы, [хор] «Высота...» [из «Садко»].

Применение. Часто — песенные эпизоды в операх. В составе более крупной формы: Бетховен, 9-я симфония, Финал, начальные вариации; [«Жизнь за царя», хор] «Славься», начальные вариации; «Камаринская», то же. Чайковский, 2-я и 3-я симфонии, вступление к первым частям. Мясковский, 4-я соната, Медленная часть (крайние части сложной 3-частной формы).

Разновидности.

— Повторяется очень короткая мелодия (1–2 такта), возникает некое кружение в верхнем голосе. «Камаринская»; Лядов, 8 русских народных песен для оркестра, «Колыбельная». Или эта попевка отделяется от остального и превращается в некий фон. [Совместное произведение композиторов Балакиревского кружка] Парафразы [на тему] «та-ти-та-ти».

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:

Равель, Испанская рапсодия: «Прелюдия [ночи]», «Малагенья»;
Равель, хор «Николетта»;
Чайковский, Трио, II часть.

3.3.2000

♪ **Верди, Четыре духовные песнопения, №1 Ave Maria.** Вариации на неизменную мелодию, которая несколько раз точно воспроизводится на разной высоте (от «с» или от «f»). [В качестве темы —] «загадочная гамма» (несимметричный лад):

c – des – e – fis – gis – ais – h – c – h – ais – gis – f – e – des – c

Обогащение тональности модальностью. [Есть] некоторое сходство с увеличенным ладом, но [основа в виде] des (cis) – fis – ais.

— **Куплетная форма** — [та,] в которой повторяется музыкальный текст с другими словами. Он может повторяться точно.

— Если нет припева, то лучше говорить о **строфической форме** (если музыкальная форма равна строфе).

— При повторении могут быть некоторые изменения: [тогда это] **куплетно-вариационная форма**. Если есть припев (II часть 2-частной формы), то в нем текст не изменяется.

— **Вариантная форма.** Основана на воспроизведении: при воспроизведениях предполагаются существенные преобразования мелодии, гармонии и/или формы. Как норма, начало сохраняется. Сильно преобразуется характер воспроизводимой темы. Обычно меняются тональность, каденции и организация кульминаций. [«Хованщина»,] «Рассвет на Москве-реке»; Шуберт, «Маргарита за прялкой»; «Садко», Былина о Волхе Всеславиче; [«Пиковая дама»], Романс Полины; Свиридов, Поэма памяти Сергея Есенина, «В том краю».

ФОРМЫ ЭПОХИ БАРОККО

Барокко в музыке: XVII — 1-я пол. XVIII вв. (после эпохи Возрождения до начала классицизма). Барокко — некое расслоение того, что было во времена Ренессанса. Ренессанс: «человек прекрасен, человек разумен, следовательно, всё, что присуще человеку — хорошо». Эпоха барокко усвоила от Возрождения культ разума: расцвет философии, математики, физики. (В области искусства разумная сторона больше всего воплотилась в классицизме. Классицизм был связан главным образом с Францией: Корнель, Расин.) Другая сторона барокко — потеря ощущения гармонии, равновесия.

В музыке эпоха барокко несет на себе все свойства переходного времени, [в ней есть некая] двойственность: благоговение перед Богом — и наслаждение души. Бах: «Генерал-бас, как и всякая музыка, служит славе Господа и для дозволенного наслаждения души; там же, где об этом мало заботятся, получаются дьявольские звуки или пиликанье»[31]. Соединение светского и духовного. Появляется тональность, но не исчезает модальность. Сосуществуют полифония и гармония (у Баха полифония на гармонической основе). От Ренессанса сохраняется свободный метр — [но и] существует строгий метр. Складываются типовые формы — [в то же время] в XVII в. написано множество фантазий. Сохраняются прежние жанры (мотет, ричеркар) — [и] появляются новые формы (соната, опера). [Сохраняются] вполне традиционные формы существования музыки — [и] появляется самодостаточная инструментальная музыка (раньше [ее сочиняли] для танцев и только для танцев).

Для музыки эпохи барокко характерен п р и н ц и п р а з в е р т ы в а н и я: характер начального мотива распространяется на целое (тематическая однородность), ровное развитие, мягкость очертаний и плавность переходов. Характерно исчерпание данного характера и, следовательно, технических возможностей мотива до конца. Выход за пределы данного состояния формами барокко не предусматривается, нет производного (возникающего в процессе развития) контраста. Музыка не знает crescendo и diminuendo. Единый рисунок, одна инструментовка для всей формы. [Все это создает] монолитность формы (*а каденции* [существуют] *для теоретиков*).

Ф о р м ы. Есть общие принципы построения, а конкретное решение существует во многих разновидностях. Решающее значение [имеет] функциональное[, то есть тонально-гармоническое,] начало. Развертывание формы [есть] развертывание тональности. Общий план: начальная T, I раздел направлен в D (или [если] в миноре, может быть в параллель), затем [II раздел:] возвращение в T через S (если на ней остановиться, получится [еще и] заключительный раздел). Абсолютно господствует д в у х ч а с т н о с т ь.

С а м о е о б щ е е д е л е н и е: формы полифонические; неполифонические; полифонизированные. [Среди них:]

1) Формы сквозного развертывания.

2) Малые (простые) формы: bar, старинная 2-частная, старинная 3-частная, старинная многочастная.

3) Составные (сложные) формы: сложная 2-частная, 3-частная «da capo», слитная безрепризная A B C etc.

4) Вариации и хоральные обработки.

5) Рондо.

6) Концертная форма.

7) Циклические формы: концерт, соната, сюита, месса, кантата, оратория.

8) Опера.

Между этими формами непроходимых границ нет.

Формы сквозного развертывания

Эти формы — несколько и м п р о в и з а ц и о н н о г о свойства. Могут быть в п р е л ю д и я х, ф а н т а з и я х. [Для них характерно] с т а н о в л е н и е. Текст часто не выписывается целиком (Бах, Хроматическая фантазия и фуга). Характерно непрерывное движение, бесцезурное развертывание. Часто нет мелодии или она имеет фигурационный характер. Бывает, что фактурный рисунок изменяется (Бах, Токката и фуга

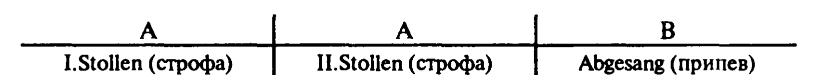
С т а н о в л е н и е — процесс обретения качеств.

[31] Виктор Павлович отличался способностью цитировать точно. В то же время иные цитаты в процессе многолетнего преподавания оттачивались и приобретали вид «фраёновского афоризма». Редактор счел возможным привести их в том виде, в котором они записаны учениками, ограничившись ссылкой на вероятный источник цитирования. В данном случае таким источником могла быть кн.: Хаммершлаг Я. Если бы Бах вел дневник.../ Пер. с венг. Будапешт, 1965. С. 54.

d-moll). Структурная рыхлость, отсутствие твердых форм[32], обычен свободный метр. Ф о р м ы д е р ж а т с я н а г а р м о н и и : движение от начальной тоники к заключительной тонике, по ходу которого обходятся другие ступени (Бах, органная Фантазия c-moll [BWV 562]). Точного структурирования нет, иногда ощущается каденция, ф о р м а п р и б л и ж а е т с я к 2-ч а с т н о й.

[Малые формы]

Форма bar. Происходит от древней монодии.



A	A	B
I.Stollen (строфа)	II.Stollen (строфа)	Abgesang (припев)

В [разных] «А» разные тексты. Возможны повторения частей. Обычно «В» больше, чем каждое «А». [Существует] множество разновидностей, в том числе репризная.

Вагнер, «Нюрнбергские мейстерзингеры». [Увертюра и начало 1-го действия; Песня Вальтера в форме bar; другие фрагменты оперы.]

Онеггер, 2-я симфония. В Финале — соло трубы в форме bar.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Гендель, «8 больших сюит»: №1, №2 (прелюдии);
Бах: ХТК I, Прелюдия C-dur;
«Страсти по Матфею», №3, №21;
«Органные сочинения», том V (по Edition Peters), №1, №5.

10.3.2000

Малые формы — барочная аналогия классическим простым формам. Старинная 2-частная, старинная 3-частная, многочастная. Ясной границы между ними нет.

Малые формы бывают: похожие, менее похожие и совсем не похожие на классические.

Формы различаются в зависимости от применения: в музыке метрически регулярной, четкой и определенной (танцы) и наоборот — нерегулярной.

На классические похожи главным образом 3-частная, реже 2-частная репризная/безрепризная формы.

Старинная 3-частная форма, похожая на классическую: сарабанды, менуэты, гавоты. [Свойственны] повторения частей.

I ч а с т ь — чаще всего малый период, иногда большой период; очень часто большое предложение. Весьма часта полифонизация. Нормально, когда предложение/период модулирует (в D или параллельный мажор).

С е р е д и н а — структура, напоминающая период, но называть ее так не следует: модулирующая, менее устойчивая, чем другие части, да и вообще — середина. Нормально, когда середина начинается с аккорда, закончившего I часть, и оканчивается на D. Могут быть расширения, полифонические фокусы.

З а в е р ш а ю щ а я ч а с т ь не часто есть классическая реприза. Самое распространенное — возврат основной тональности с использованием мотивов начального периода (новая форма на мотивах I части). Тональность может устанавливаться не с самого начала, не сразу. [Для определения границы между серединой и репризой] нужно обращать внимание на конец середины, [может быть,] например, прекращение секвенцирования.

Старинная 2-частная форма, похожая на классическую, встречается не часто ([Бах,] Французская сюита №4 Es-dur, Менуэт: «завуалированная реприза»).

Старинная 2-частная форма, непохожая на классическую, встречается в аллемандах, курантах, также в жигах (на которые у Баха сильно влияет фуга). В прелюдиях и инвенциях форма обнаруживается менее отчетливо, распространены наложения, расширения (особенно в концах форм). Части примерно равны по продолжительности, или II часть чуть больше.

I ч а с т ь — в форме **период типа развертывания**. Для последнего обязательно: модулирование (если [его] нет, то это исключение); сглаженность границ между частями. Есть три раздела:

[32] Термин из теории стихосложения, где обозначает «формы, в которых традицией более или менее определены и объем и строфическое строение стихотворения» (Литературный энциклопедический словарь. М., 1987). Примеры твердых форм западноевропейской поэзии: сонет, рондо, секстина, терцина, вилланель, ритурнель, канцона, вирелє.

1) Ядро (скорее гармоническое, чем тематическое). Выражает тональность, обычно в виде развернутого гармонического оборота (ХТК I, Прелюдия C-dur), и основные мотивы. Чаще кончается на T, не исключается секвенция, иногда гармоническая последовательность усложняется побочными доминантами; если гармония в ядре простая, оно может быть повторено в D. Признаки его окончания: каденция; начало следующего раздела, который обычно секвентный.

2) Секвентно-развивающий (II) раздел. В секвенции могут проглядывать отклонения. Признаки окончания: прекращение секвенцирования, иногда добавляется *хвостик* с каденцией на D. Может быть несколько секвенций на разных мотивах. Секвентная часть может быть повторена с варьированием.

3) Заключительный раздел — каденция (в смысле «заключительная часть»). В простых случаях это каденционный оборот в конце секвенции. Здесь вполне определяется заключительная тональность периода. Каденционный участок — окончание каденционно-развивающей части. В некоторых случаях о [наступлении] каденции можно судить по смене техники. Усложнения: Французская сюита №3 h-moll, Аллеманда (два каденционных участка в разных тональностях).

II часть такой старинной 2-частной формы [устроена по] принципу: от аккорда, которым закончилась I часть, к тонике (через S). Есть противоположные пути:

1-й случай: II часть не разделена каденцией (прелюдии ХТК). Заключительная каденция нередко заимствуется из начального периода.

2-й случай: II часть разделена каденцией на какой-нибудь S. Эта дорога (D – S – T) может сколько угодно усложняться. Могут быть две каденции. Возможны какие угодно расширения. Используется материал начального периода: могут быть все [его] основные разделы и элементы (ядро — развитие — каденция на S), но всегда в измененном в сторону упрощения виде. Заключительная часть: от S к T ведет обычно секвенционный ход с каденцией.

Старинная 3-частная форма, непохожая на классическую, встречается главным образом в прелюдиях и инвенциях. От старинной 2-частной отличается обычно размером.

I часть — период типа развертывания.

II часть: ход — каденция на S — иногда еще ход.

III часть равна по продолжительности I части. Иногда можно говорить о репризе, [которая] нередко начинается в S.

Усложнения: могут быть два и три построения во II части («двухсекционная II часть»). Секции маленькие.

Простая многочастная форма очень похожа на 3-частную, ибо всегда репризная. Многочастность проглядывает во II части, состоящей из многих секций.

[17.3.2000]

Составные формы

Аналогия классическим сложным формам. Принцип их сложения тот же, что и у венских классиков.

Существуют:

— **сложная 3-частная с репризой типа da capo** ([близка, но не аналогична форме с трио;] во времена Баха слово «трио» употреблялось редко, [и в этой форме] нет принципа взаимодополнения). Части самостоятельны, как норма — в одной тональности; каждая из частей — старинная двух- или трехчастная форма. Встречается в танцевальной музыке, в ариях и хорах («Страсти» Баха). Как норма, слагаемые формы однородны, нет сильных контрастов (может быть контраст гомофонного и полифонического складов);

— форма, **близкая контрастно-составной из двух частей (A B)**. Бывает в прелюдиях. Обычен контраст гомофонного и полифонического изложения. [Бах,] органная Прелюдия a-moll (III том [по Edition Peters], №9); Французская сюита Es-dur, Прелюдия.

— **составные формы типа A B C**. [Бах,] органная Фантазия G-dur; Sinfonia из клавирной Партиты c-moll (A B C D); органная Пастораль F-dur. К этому типу относится форма французской увертюры: I часть медленная, торжественная, модулирует в D; II часть быстрая, фугированная, может быть сложно выполненной; III часть медленная, похожа по характеру на I, устойчивая ([обычно на тонике], с [участием] S).

В формах da capo в вокальной музыке средние части чаще на материале обновленном, несколько контрастном; часто из двух разделов, разделенных каденциями в родственных тональностях. Такая средняя часть приближается к эпизоду. В ариях существует особый способ усложнения формы: инструментальный **ритурнель**. Это самостоятельная музыка; [играют] один или несколько солирующих инструментов; излагается в начале, повторяется по окончании I части, может звучать перед началом и в конце репризы. Ритурнель четко разделяет основные части формы. Такой принцип использовали позже Моцарт, Глинка.

[24.3.2000]

[Рондо]

(Старинное) рондó французских клавесинистов (и Баха) — то же, что «куплетное рондо».

Применение: в частях сюит, партит (Бах: Скрипичный концерт E-dur, Финал[; Партита для скрипки соло E-dur, Гавот]), но не в аллемандах, курантах, жигах и менуэтах. Много в клавесинных сюитах Куперена. У Баха: среди прочих образцов 2-я [клавирная] Партита c-moll[, Рондо]; оркестровая Увертюра h-moll [BWV 1067, Рондо]; Гендель, Сюита G-dur, Гавот).

Названия частей: по-французски рефрен — «рондó», эпизод — «купле́».

Рондо — не только форма, но и характер музыки: кажущееся очень простым сочетание песенно-танцевальной основы с изысканностью рококо (в орнаментике, во вкусе к гармонической краске). Преобладает простой гомофонный склад, господствует мелодическое начало.

Форма рондо — адинамическая, с преобладанием мелкого плана (акцент на частностях), по существу — цепочка миниатюр. Форма бесконтрастная: наращивание мелких составляющих. Последовательного развития нет.

Рефрен обычно в форме периода, повторенный восьми-, реже шестнадцатитакт. Возвращается в основную тональность, [повторяется] обычно точно.

Эпизоды — в основной или родственных тональностях. Нормально, когда материал обновленный. [Эпизод] может быть чуть больше рефрена. Тональный план свободный. Формы в эпизодах любые: может быть [нечто вроде] периода, может быть ход с каденцией (похоже на развивающие середины простой 3-частной формы).

Бах, Партита для скрипки №3, Гавот. 9-частное рондо.

Проведения рефрена в основной тональности. Форма рефрена — период (2 1 1 2 2) повторенный. 2-е, 3-е, 4-е и 5-е проведения без повторения.

I эпизод — материал рефрена E → cis с четкой каденцией, периодообразная форма (2 1 1 2 2).

II эпизод — 16 тактов E → H. Фугато; каденционный участок — цитата из рефрена в H-dur.

III эпизод — 16 тактов A → fis. 2-частная форма модулирующая, 1-я часть — большое предложение, 2-я часть так же устроенная.

IV эпизод — 20 тактов E(cis?) → gis (в те времена далекая тональность). Период с большим расширением (2 2 2 — 1-е предложение).

[Это рондо примечательно] последовательным развитием в эпизодах.

[31.3.2000]

Старинная сонатная форма

[...] Ее прототип и источник — старинная 2-частная форма. Тематически мало- или бесконтрастная форма. Основывается на контрасте тональностей. Это форма гомофонная. [Характерна] мотивная нерельефность. Разработочность мало типична. Автентичность. Музыка сильно акцентированная, но неквадратная. Гипертрофия повторности. В большом ходу секвенции, как в темах, так и в ходах. Ориентация на немногозвучие, двухголосие.

Две части. Общий план: I часть — T → D (для dur) / параллель (для moll); II часть — возвращение в основную тональность.

Основные разделы формы скорее намечаются, чем выявляются, и достаточно нерельефны.

[I часть:] ГП — самая индивидуализированная. Обычно замкнута каденцией. Формы ГП: период из сходных предложений; предложение (в том числе малое); некая цепочка мотивов или повторение мотива; ГП может иметь ходообразную внешность, но обычно не модулирует.

СП — модулирующий ход: подводит к T или D последующей тональности.

ПП — в другой тональности. Нормативно тематическое обновление, но не такое, что составляет контраст. Формы возможны любые. От ЗП часто никак не отделяется.

ЗП практически всегда очень небольшая. Узнать ее часто можно по повторениям — несколько в характере дополнения.

Экспозиция часто повторяется.

II часть: сначала идет разработка, которая начинается в тональности конца экспозиции. В большинстве случаев это разработанная ГП + начало СП.

Цезуры, отделяющей разработку от репризы, часто нет. Р е п р и з а начинается со СП или с ПП в основной тональности. II часть:

[разработка] →	СП ПП
D →	основная тональность

Иногда бывают большие разработки. В редких случаях реприза начинается с ГП в основной тональности. Коды обычно не бывает. В завершающей части возможна перепланировка материала.

Свойства этой формы есть у Ф. Э. Баха, есть кое-что у Гайдна, Моцарта (Гайдн, сонаты, том I по Peters'y, №1, Adagio; Моцарт, Соната Es-dur KV 282, I часть).

Скарлатти, Соната d-moll №16 (Peters) / №9 (Гольденвейзер).
ГП — 4 такта, с половинной каденцией.
СП — 8 тактов → ⌊D⌉→F-dur: секвенционный ход с каденцией.
ПП неконтрастна; мотивная зависимость от ГП. Четырехтакт с каденцией на Т.
II часть: разработка и реприза.
Разработка — 8 тактов, секвентная, замыкается каденцией на ⌊D⌉→d-moll; материал ГП.
Реприза: ПП в d-moll; СП с каденцией на ⌊D⌉→d-moll; еще раз ПП в d-moll; ЗП в виде периода.

Старинная концертная форма

Самая крупная и развитая из неполифонических форм барокко.

tutti	soli	tutti	soli	tutti	soli	tutti
Т	И	Т	И	Т	И	Т
Т[оника]	→	D	→	S	→	Т[оника]

Т — тема, И — интермедия.

Форм, написанных строго по этой схеме, нет. Названия частей заимствованы из фуги (tutti и soli — примерно темы и интермедии в фуге). [Есть] предполагающая модуляции смена темы и промежуточных частей. Интермедии имеют значение хода, они придают форме гибкость. Проведения темы образуют смысловой и конструктивный остов формы. Части если и контрастны, то в порядке сопоставления. Приемы мотивной разработки весьма развиты (из интермедии выросла классическая разработка). Проведений темы не меньше четырех, частей не меньше семи. На решение формы оказывают влияние исполнительский состав, жанр. Может широко применяться полифония.

П р и м е н е н и е . Быстрые части концертов, сонат; большие прелюдии; французская увертюра (быстрая часть).

Тема. В строении возможен любой вариант. Чаще всего — период типа развертывания. Может быть даже тема в форме фугато. Довольно часто — 2-частная форма. Тему отличает устойчивое изложение, практически обязателен каданс на Т, реже на D.

Последующие проведения, как норма, в разных тональностях (последнее — в основной): в принципе Т – D – S – Т, но может быть I – III – V – I и др. Проведения могут быть сильно неполными, могут модулировать. Каденция бывает нечеткая, иногда окончание темы размывается в х о д . Последнее проведение обычно полное.

Интермедии. Общее свойство: это м о д у л и р у ю щ и е   х о д ы , связывающие разнотональные проведения темы. Возможно заимствование мотивов из темы; новый материал обычно комбинируется с мотивами из темы.

Интермедии могут быть разные по материалу. Могут быть сходны, [иногда] вроде бы продолжают одна другую ([Бах,] Английская сюита g-moll, Прелюдия).

Структура рыхлая, чисто разработочная, либо приспособленная к изложению нового материала. Могут встретиться *осколки* темы. Могут быть две и три интермедии подряд: они обычно разделяются кадансами.

Есть концертные формы, которые заканчиваются материалом, аналогичным интермедийному.

Бах, Бранденбургский концерт №1 (в записи Р. Гёбеля) [33].
[I часть — старинная] концертная форма. 4 проведения темы: F, d, C, F (почти точное).
Интермедии на мотивах темы. 1-я интермедия F → d; 2-я; группа из 3-х интермедий: 3-я, 4-я (= 1-й), 5-я (= 2-й).
Тема в 2-частной форме. I часть — шеститакт с каденцией на D. II часть — 7 тактов, секвентная, оканчивается каденцией на Т.
2-е проведение (т. 27) сокращено, менее устойчиво; каденция в т. 33.

---

[33] Бранденбургские концерты демонстрировались в исполнении кёльнского ансамбля «Musica antiqua» под руководством Р. Гёбеля.

3-е проведение (т. 43). Модулирует C → a. Тема еще более сокращена (до 6 тактов).

4-е проведение (т. 72).

1-я интермедия (т. 13) на материале темы. Soli: corni, oboi; archi. Дробная и неустойчивая. F – C – B – d. По строению как-то напоминает тему. Разомкнута и имеет «выход».

2-я интермедия (т. 33). Сильно модулирует. Первые 3 такта — начало, затем — «эпизод» (т. 36).

3-я интермедия (т. 48). Т. 57 — 4-я; т. 63 — 5-я.

Бах, Бранденбургский концерт №3 G-dur. Варьирование темы. Тема огромная.

Резко противопоставляются интермедии гармонического склада.

Темы имеют ход (вводный или возвратный).

7.4.2000

СОНАТНАЯ ФОРМА

Репризная форма, в первом (экспозиционном) изложении основанная на тональном контрасте двух тем, который после разработки снимается в репризе благодаря перенесению второй темы в основную тональность.

Сонатная форма — одно из высших достижений музыкального искусства, самая богатая, сложная, структурно развитая из гомофонных форм.

Предпосылки ее идут из эпохи барокко. Затем — переходный период ([Д.] Скарлатти, Ф. Э. Бах). Классическая сонатная форма — достижение композиторов венской школы. Образцы, созданные ими, остаются образцами до сих пор.

Принципиальные свойства. Этой форме больше, чем любой другой, свойственно воплощение идеи развития. [Есть] возможность качественного изменения музыкальных образов, что может выражаться уже в экспозиции: ПП — результат развития, производное от ГП (в этом смысле они — одно и то же). Форма расположена к радикальным преобразованиям, дифференциации темы; с другой стороны — к сведению тематического множества в единство. Интенсивность тонального движения (*сонатная форма — это модуляция*).

В сонатной форме отражаются общие законы человеческого мышления (сформулированные Аристотелем). Образный диапазон практически безграничен (в пределах возможностей музыки).

Применение формы — универсальное, но наиболее естественно — в инструментальной музыке, реже — в вокальной, совсем редко — в хоровой. Чаще всего как форма частей цикла (I часть, финал, может быть медленная часть).

[Термины. Употребляющийся часто в качестве аналогичного] термин форма сонатного allegro обозначает [в большей степени] жанровую принадлежность.

[Правомерно использование] понятия «сонатность». Признаки: разработка (активное развитие) или интенсивность развития материала; интенсивность тонального движения; транспозиция 2-й темы в основную тональность в репризе.

[Понятия] «партия» и «тема». Партия ([например,] ГП или ПП) — часть формы; тема — конкретный материал.

Разновидностей формы множество.

[Схема:]

(вступление)	экспозиция	разработка (Durchführung*)	реприза	кода
	ГП СП ПП ЗП	→	ГП СП ПП ЗП	
	T → D	→ S → D	T → T	→ S → T
		⋏ ⋗		

*Durchführung [нем.] — «протаскивание» тем через тональности;

⋏ — [место] предельного тонального отдаления, часто тональность II низкой [ступени] ([например: Бетховен,] Героическая симфония, кульминация разработки);

⋗ — [место] предыкта (например: Рахманинов, 3-я симфония d-moll, I часть; перед репризой — ОП на gis).

Кода повторяет что-то очень характерное (например, тональный план разработки или ее оркестровку, фактуру). Часто начинается как разработка.

Вступление — необязательная часть. Характерно для крупных сочинений ([используется] в симфониях, редко в квартетах — если говорить о классиках; в сонатах Моцарта нет вступления, так же

как в его квартетах). Оно произошло от французской [оперной] увертюры (значение: *дожёвывайте бутерброды*). Почти обязателен темповый контраст с ГП, чтобы ее оттенить. В принципе можно различать:

— вступления контрастно-оттеняющие. Лондонские симфонии Гайдна; Симфония №39 Моцарта[34]. [Такое вступление] не повторяется; строится на самостоятельной теме, не имеющей отношения к последующему; разомкнуто (в принципе: период + ход). Основной акцент — на изложении темы;

— подготавливающие вступления. Тема + развитие (у Бетховена может быть даже разработка: Симфония №2, вступление к I части) + большой переход, который особенно подчеркивается. Здесь уже смысл в переходе, а не собственно в теме. Обычно в таких вступлениях готовится нечто существенное для allegro: мотивы ГП (Глазунов, Симфония №4 — мотивы ПП); в развивающей части могут быть тональности разработки; характер движения, пульс музыки allegro (8-я соната, 7-я симфония Бетховена). После Бетховена этот тип преобладает;

— вступление на особой теме, далее противополагаемой темам allegro. Часто имеет значение лейтмотива. Чайковский, 4-я, 5-я симфонии; Шопен, Соната b-moll; 3-я симфония Скрябина; 6-я симфония Мясковского.

[Иногда вступление объединяет черты разных типов:] Гайдн, Симфония №103 — и оттеняющее, и подготавливающее; 4-я симфония Чайковского — [вступление на особой теме и] подготовка ГП.

Экспозиция — I часть сонатной формы, модулирующая, содержащая изложение и предварительное развитие тем. Крупно — 2 раздела: ГП со СП; ПП с ЗП. Такое разделение в более поздних образцах (6-я симфония Чайковского, Шостакович) доводится до раскола экспозиции, контрасты обостряются в остродраматической музыке. В ПП может быть неожиданный поворот в развитии (ее форма вообще свободнее ГП), обычно связанный с возобновлением мотивов ГП; их использование типично в ЗП (репризный момент). Сонатная экспозиция вообще чем-то близка малому рондо ([так сказать,] *шестая форма рондо*).

У классиков экспозиция повторяется (это не более чем традиция, идущая от старинной двухчастной формы). Бетховен в *сильнодраматической* музыке (с 23-й сонаты) от этого отказался. В [оперных] увертюрах экспозиция не повторялась никогда. В конце XIX в. — возвращение к строгим формам, в том числе к сонатной, но усложненной, с полифонизацией. Неоклассицизм: Хиндемит, Стравинский, частично Равель и Прокофьев; его частное проявление — повторение экспозиции, но очень странное, иногда *с фокусами* (Симфония d-moll Франка, Симфония c-moll Танеева).

14.4.2000

Главная партия. Ее музыкальные свойства («жанровые» признаки) различны в разные времена. У венских классиков ее отмечают концентрированность, лаконичность, *отсутствие лишних нот*. Как норма, очень сжатые формы: период/большое предложение или даже малое предложение (простые формы в ГП — исключения). Экономия гармонических средств (*на два аккорда*). ГП *загружает тональность*. Фактура очень сдержанная, в оркестре — группа инструментов (обычно archi). Мотивная экономия и энергичные преобразования мотивов. ГП — *свёрнутая часовая пружина*.

У более поздних композиторов такой концентрированности нет. Шуберт, Неоконченная симфония, I часть; Рахманинов, 2-й концерт (2-частная форма); Бородин, 2-я симфония; [Глазунов,] 5-я симфония (сложный период с 5-голосной имитацией). В таких ГП (в 4-й симфонии Чайковского, например) есть место и время для разрабатывания материала. Таким образом предопределяются краткие разработки: экспонирование преобладает над разработочностью, экспозиции — над разработками.

Формы ГП: от малого предложения до простых форм ([последние] у венских классиков встречаются редко и обычно в финалах: симфонии [Бетховена] №№1, 3, 7; Моцарта №40). Норматив — восьмитакт.

В увертюрах могут быть другие случаи. «Волшебная флейта»: ГП фугированная; то же в «Проданной невесте» [Сметаны]; [Моцарт,] Квартет G-dur KV 387, Финал: гомофонно-полифоническая форма (ГП — почти 4-голосный канон).

[В мотивном отношении] ГП бывают

— контрастные ([Моцарт,] «Юпитер» [, I часть и Финал]; [Бетховен,] 17-я соната) и

— однородные (Моцарт, Симфония №40).

---

[34] Здесь и далее в разделе «Сонатная форма» речь идет о первых частях сонатно-симфонических циклов, если часть не оговорена специально.

[Характерна] инструментальная чеканность мотивов. ГП легко расчленяется.

ГП могут быть

— замкнутые (5-я соната [Бетховена]; 4-я симфония Чайковского) и

— разомкнутые. [Такая] ГП заканчивается половинной каденцией, или 2-е предложение периода является началом СП.

Связующая партия — это х о д : тональная и образная модуляция. [Здесь совершается] *чудо превращения* ГП в ПП (что в других формах аналогии не имеет). Слитность, отсутствие четких структур. Для хода нормативны три логических этапа, которые прежде всего обнаруживаются в тональном плане:

I — все еще ГП/основная тональность;

II — уже не ГП/основная тональность, собственно модуляция;

III — почти тональность ПП.

Норма, когда начало СП имеет непосредственное отношение к ГП, во II разделе происходит переработка, в III — подготовка ПП. [Впрочем,] любой из разделов СП может отсутствовать; композитор часто готовит «не ту» тональность (параллельную или одноименную или еще что-нибудь); может быть тематическое обновление.

Возможное явление — **промежуточная тема**. Моцарт: Соната c-moll; Скрипичная соната KV 378; Бетховен, 7-я соната. Отличается от ПП тем, что она не доводится до конца и после нее следует III этап СП.

Начало СП обычно гармонически устойчиво, особенно если она начинается как дополнение к ГП. II раздел часто секвенцирован и [имеет] несколько разработочный [характер]. К ПП классики часто подходят через ⌊D⌉→. Тональные планы могут быть сложными, и секвенции могут быть в разных тональностях (5-я соната [Бетховена]). Противоположный случай — модуляция метро-ритмическими средствами (1-я симфония).

В сонатной форме более поздних [времен] (конец XIX, XX вв.) СП приобретают самостоятельное тематическое значение и часто строятся на новом материале (Танеев, Глазунов; 6-я симфония Мясковского). Могут быть необычные модуляционные средства, например, модуляция через энгармонизм (Увертюра к «Руслану»; 2-я симфония Бородина).

Простейший случай — когда СП вообще нет; может быть маленькая связочка из двух-трех аккордов (Шуберт, [Неоконченная] симфония h-moll). Это может быть частным проявлением эпического стиля — когда ГП и ПП не имеют друг к другу никакого отношения. Одна из особенностей сонатной формы Шостаковича [как противоположного явления]: I часть начинается медленно и постепенно *набирает темы до предела* в разработке; ГП не отделяется от СП (так оно и течёт, без цезур). [Единство] области ГП + СП подготовлено Чайковским.

Побочная партия. Во времена венских классиков мотивное содержание не имело большого значения. Главное — тональное движение и развитие. У них ПП узнается по тональности. Моцарт, Симфония Es-dur, Финал: ПП на материале ГП. Позже — Концерт Шумана. В музыке XIX в. важнее образный контраст. Отсюда — смена значения ПП. На сонатную форму XIX в. сильно влияет театр. Образный контраст — главнейшее в театральной по существу симфонии XIX в. (в широком смысле «ГТ — тема вражды», «ПТ — тема любви»: Чайковский прежде всего).

Для венских классиков: ГТ всегда энергичная, ПТ — более певучая, с менее активным характером движения. Контраст [есть] в том числе и в форме: ПП *склонна к растеканию*. В принципе это период, но с многократными, бесконечными расширениями.

Так называемый с д в и г — специфическая форма расширения. Обычно связан с напоминанием о мотивах ГП или СП ([Шуберт,] Неоконченная симфония). «Сдвиг» обычно не подготовлен; [вносит] некое потемнение колорита.

Еще усложнение: н е с к о л ь к о т е м в П П . Как норма, они сильно разнохарактерные. Либо 1-я — предварительная, либо 2-я — дополнительная.

ГП и ПП соотносятся как построения строгое и свободное (в том числе гармонически).

Т о н а л ь н о с т и ПП. У классиков — доминанта или (в миноре) параллель. Особый разговор — Бетховен: 8-я соната ([c-moll,] ПП в es-moll); 21-я соната ([C-dur →] E-dur); 29-я (B-dur → G-dur). Увертюра к «Руслану» ([D-dur →] F-dur). 5-я симфония Шостаковича (ПП в es-moll — тональности II низкой [ступени]; оканчивается экспозиция в h-moll). Иногда тональность ПП не сразу оформляется: Шуберт, Симфония №9 C-dur (ПП начинается в e-moll); в ранних квартетах он начинает ПП в основной тональности.

Ф о р м ы . Норма — период. Может быть 2-частная форма — 2-й концерт Рахманинова; 3-частная форма — 6-я симфония Чайковского (малое рондо; вообще там ПП чуть ли не превращается в медлен-

ную часть симфонии); Шуберт, Соната c-moll — вариации; 13-й квартет Мясковского — фугато. В большинстве случаев ПП заканчивается четко — каденцией, и начинается ЗП.

Усложнения. Иногда ПП сложно построена, и получается две ПП или два раздела ПП ([симфония] «Юпитер», крайние части). Отражение этой особенности — ход от ПП к ЗП. Он бывает после каденции, заключающей ПП. Чайковский, 1-я и 2-я симфонии; [Бетховен,] «Крейцерова соната». Часто у Шуберта, у которого ПП и ЗП могут быть в разных тональностях.

Заключительная партия — раздел завершающего характера. Выраженный заключительный тип изложения (свертывание тематического развития, отсутствие структур типа период/предложение, [иногда ЗП представляет собой нечто вроде] ряда дополнений).

В послеклассической музыке значение ЗП возрастает, и [в ЗП] может быть новый материал. Она нужна в развитых экспозициях. В простых она заменяется кратким заключением, дополнением к ПП (6-я симфония Чайковского). Иногда ее отсутствие объясняется стремлением к развитию (Увертюра к «Руслану»). Обычно *синтезируются* мотивы экспозиции, [употребительно] включение мотивов ГП.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
I том сонат Бетховена[, экспозиции];
Шуберт, Соната B-dur, I часть (вместе с разработкой [...]);
Чайковский, 2-я симфония, I часть (по партитуре).

21.4.2000

Разработка — часть сонатной формы, ходообразная, неустойчивая, посвященная развитию тем. Возможна «образная трансформация»: все зависит от замысла. Возможно как углубление контрастов, так и сближение. Интенсивность [мотивного] преобразования. Возможно возникновение новой темы (3-я симфония Бетховена, 6-я Мясковского). Разработка неустойчива и в этом отношении контрастирует с относительно устойчивой экспозицией. Темы используются в измененном и расчлененном виде.

Развивается, разрабатывается по преимуществу ГП. ПП используются меньше и изменяются меньше как кантиленные. Заданного порядка следования тем нет. В несложных случаях разработка в крупном плане воспроизводит экспозицию. Бетховен: Финал 14-й сонаты, I часть 17-й сонаты — так называемая разработанная экспозиция. 5-я симфония Глазунова: в 1-й половине разработки развивается ГП, во 2-й — ПП. Шопен, Соната h-moll, I часть.

Разработка начинается с воспроизведения в узнаваемом виде мотивов ГП (21-я соната Бетховена) либо ЗП («Юпитер», I часть; 6-я симфония Мясковского), иногда [с мотивов] вступления (8-я соната Бетховена; Увертюра к «Руслану»). Разработка может начинаться с ГТ в основной тональности (4-я симфония Брамса; 3-й концерт Рахманинова). Нередко в разработке используется материал только одной темы: Моцарт, Симфония №40 (ГП); Шуберт, №8 [Неоконченная] (тема вступления); Чайковский, №4 (ГП и вступление).

Приемы развития. Секвенция; дробление (могут совмещаться): 3-я симфония [Бетховена]; 4-я соната Скрябина. Использование ходообразного периода: 2-й концерт Рахманинова. Во многих хороших образцах — контраст гомофонной по преимуществу экспозиции и гомофонно-полифонической разработки: имитации, вертикальные перестановки (каноны — редкость); бывают соединения тем. Какая-то тема может превращаться в фон, и на его [основе] может проводиться тема: 3-я симфония Прокофьева. Довольно часто — полифонические приемы преобразования темы: увеличение, обращение (ракоходов почти нет). Начиная с Бетховена вводится фугато: 29-я соната; 6-я симфония Чайковского; Симфония Танеева; 5-я симфония Шостаковича. (Фугато строится подобно экспозиции фуги, затем растворяется в гомофонном складе.)

Тональное устройство и форма разработки взаимозависимы. Второе определяется первым: разработка — ряд построений, каждое определяется тональным порядком, характером смены тональностей. 1-я симфония [Бетховена]: одноладовые [тональности] по квартам: 1-я часть [разработки] — D → G → C, 2-я часть — c → f → b → es... Четкость тональных планов в классических [сонатных формах]. Для разработки характерно отсутствие основной тональности в ее устойчивом виде. Очень часто может быть ладовый контраст с экспозицией. Чередование тональностей может происходить нерегулярно, с разной скоростью на протяжении разработки (Моцарт, Симфония №40).

Выбор тонального плана есть музыкальное творчество. Обычно разработка поначалу движется в направлении, противоположном [движению] экспозиции (в сторону S). Доходит до точки крайнего отдаления, и все остальное — возвращение в основную тональность — переход к репризе. В конце пере-

ходного раздела — концентрация гармонической и тональной неустойчивости — предыкт. Обычен на ОП доминанты. Бетховен перед репризой мог готовить «не ту» тональность; доминанта может быть необычной. 1-я симфония [Бетховена]: предыкт к параллельной тональности. 3-я симфония Кара Караева: додекафония; предыкт на двенадцатизвучии). В небольших разработках предыкт может быть самостоятельным разделом разработки.

[В целом] получается форма хода, обычно из 3-х разделов:

— вступительный раздел разработки (обычно неустойчивый);

— основной раздел (часто полифонический, может быть более устойчивым по форме);

— возвратный ход (возможны любые варианты).

Признаки смены раздела:

1) изменение техники обработки материала;

2) изменение порядка чередования тональностей (1-я симфония Бетховена);

3) перемена мотива (тематической основы) (Моцарт, Симфония №39; Бетховен, [Симфония] №2);

4) смена фактуры (Бетховен, 3-я соната).

Для классиков большой смысл имело движение тональностей. Для композиторов 2-й половины XIX в. характерен более «грубый» прием: так называемые динамические волны.

В разработку может быть введена **эпизодическая тема** вместо [того, чтобы разрабатывать] ПП. Бетховен: 3-я симфония; 5-я соната («зачем разрабатывать такую хорошую тему?»). Либо [введение эпизодической темы становится] проявлением общей сложности замысла (Моцарт, Концерт №23 A-dur: тема в тональности D-dur; «Поэма экстаза»: «тема протеста»), который может иметь программное объяснение: Скрябин, 4-я соната; Увертюра из«Руслана» («аккорды оцепенения»); 6-я симфония Чайковского («Со святыми упокой»).

Реприза — часть формы, воспроизводящая экспозицию с изменениями, направленными на достижение устойчивости и сближение/объединение ранее противопоставленного.

ГП. Точное воспроизведение — редко (Финал 14-й сонаты Бетховена). Нормативно повторение с изменениями: *ГП — и[сполняющая] о[бязанности] СП.* [То есть] ГП вбирает в себя элементы СП или без цезуры начинает модулировать: Моцарт, Соната KV 576 (№17); Бетховен, Соната №16; Мясковский, 6-я симфония.

Изменения возможны под влиянием предшествующего развития. Неустойчиво начало репризы: в простых случаях — на ОП доминанты (23-я соната Бетховена; Фортепианный квинтет Танеева; 5-я симфония Глазунова). Часто ГП [в репризе] — кульминация [всей сонатной формы]. (Кульминация может быть и в самом конце разработки, после чего следует спад, после чего идет реприза: 2-й концерт Рахманинова). Кульминация на начале репризы [бывает] в остродраматической музыке: Чайковский, 4-я симфония; Шостакович: 5-я, 8-я симфонии. Тональные изменения: Шостакович, 7-я симфония ([начало репризы] в одноименной тональности — c-moll — под влиянием эпизода); Чайковский, 4-я симфония.

Наконец, ГП может быть выпущена — если ГП много развивалась в разработке (2-я и 3-я сонаты Шопена; 7-я соната Прокофьева; 3-я симфония Кара Караева).

СП. Должна бы строиться проще и иногда повторяется без изменений (в том числе при метроритмической модуляции). Бывает сложнее: внесение тонального разнообразия в репризу. СП иногда включается в ГП. Редко — выпускается.

ПП: а) у венских классиков изменения ограничиваются транспозицией. У Моцарта — меланхолика — в минорных сочинениях ПП в репризе — в миноре. Всегда интересно, вверх или вниз делается транспозиция (Бетховен, 14-я соната: вниз; Увертюра к «Руслану»: вверх);

б) в позднейших формах ПП может не с самого начала обретать свою тональность. Бетховен: 5-я, 8-я сонаты; Танеев, Симфония (Des → A → C);

в) может не транспонироваться (Шостакович, 8-й квартет; Скрипичный концерт Хачатуряна).

Сонатная форма с пропущенной ПП в репризе *сомнительна*: Увертюра к «Идоменею»; 1-й скрипичный концерт Прокофьева (ПП [есть, но], видимо, спрятана в фактуру[; пропущена ГП]).

Обратная реприза. [Общепринятый термин —] сонатная форма с зеркальной репризой. Лучше — с обратной. Реприза начинается с ПП, позже пойдет ГП. Таких примеров мало: «Прелюды» Листа — сомнительно; Моцарт, Соната KV 311; Увертюра к «Тангейзеру»[, средняя часть].

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Чайковский, 5-я симфония;
Скрябин, 4-я соната;
Прокофьев, 1-й скрипичный концерт.

28.4.2000

Кода — подведение итога, приведение контрастов к единству, утверждение главной мысли. Она необязательна.

Коды в первых частях сонатных [и симфонических] циклов почти не бывают большими, но могут быть весьма весомыми по смыслу (Симфония Танеева). Для коды характерно сочетание разработочности и утверждающего характера. Для начала характерна разработочная неустойчивость [как] предпосылка для подчеркнутой устойчивости следующих разделов.

Обычны 2 раздела, может быть больше. Часто коды начинаются подобно разработкам. Может быть п е р е х о д к к о д е. ЗП в репризе довольно часто перерастает в с в я з к у. 2-й раздел или с самого начала устойчив, или [в нем] может продолжаться разработочность. Тональное движение — к Т (в то время как разработка шла к D). Нормативно использование основного материала, в том числе эпизодических тем. Новый материал (в том числе в виде новой темы) — свойство программной музыки и форм увертюр.

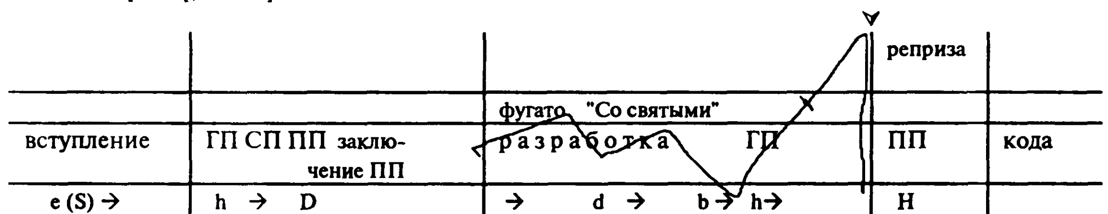
Сонатные формы Чайковского. Симфонии Чайковского принципиально не отграничиваются от оперы (или наоборот). Его сонатные формы — вроде театрального действия: темы — герои, *нехорошее* с ними происходит в разработках; не может быть точной репризы. [Важно] наличие лейтмотивов.

4-я симфония[, I часть]:

лейтмотив вступление	л/м ГП ППI ППII ЗП	разработка	⋎ л/м ГП ППI ППII зп	л/м кода
f	f → as H=Ces	→	d d F	f

⋎ — кульминация разработки[, совпадающая с началом репризы].

6-я симфония[, I часть]:



По Цуккерману, есть «скрытый лейтмотив»: во вступлении формируется нисходящий ход, являющийся основанием для разных тем симфонии. Для Чайковского важны не образующиеся звучности, а противопоставление групп.

Во вступлении — противопоставление групп; хроматический бас (не имел ли Чайковский в виду Crucifixus [из Мессы Баха]?).

ГП в 2-частной форме. 2-е предложение [I части] — шеститакт. II часть неустойчива, разомкнута.

СП. Ритм валторн — из средней части ПП; нисходящая гамма готовит ПП. Разработочный характер. Un poco animando — 1-я кульминация.

ГП и СП — *движение на общих оборотах*; безличное движение *вытягивается* в мелодическую линию.

ПП — акцент на мелодии (violini I e v-celli); гармония: corni, clarinetti. 2-я тема — Moderato mosso. Основной мелодический материал у legni; flauti e clarinetti — нисходящая гамма (и противодвижение), которая становится все более заметной. («Скорбный мажор».) Moderato assai — заключение ПП. Ряд дополнений.

Разработка — двойное фугато. 1-я кульминация разработки — ottoni (участок дробления ПП), эпизодическая тема «Со святыми упокой» (ottoni низкие). B-moll — предыкт.

В конце нарастания — секвенция в уменьшенном ладу. Драматическое использование [гаммы] тон-полутон также [есть] в «Сече при Керженце»[из «Сказания о невидимом граде Китеже»].

Кода на новом материале; нисходящая гамма; противопоставление деревянных и медных.

Разновидности сонатной формы

1. Так называемая сонатная форма без разработки.
2. Сонатная форма с эпизодом вместо разработки.
3. Форма классического концерта (сонатная форма с двойной экспозицией).

Сонатная форма без разработки

[Термин некорректный, поскольку] определяет предмет через отсутствие его главного признака.

На месте разработки может быть связка. Типично отсутствие активного развития[, с чем связана] бóльшая певучесть малоконтрастных тем, особенно в медленных частях. Форма всегда короче полной сонатной формы, конструкция целого несложная. Никогда не повторяется экспозиция; отсутствие разработки может компенсироваться варьированием тем в репризе: Скрябин, 3-я симфония, II часть (в репризе он *раздивизил*[35] струнные на 25 партий). Почти не бывает коды.

A	B	A	B'
	D		T

Форму больше характеризует ее применение. Источник — оперные арии XVIII в. (В настоящей сонатной форме — [отсутствующие здесь] энергичное мотивно-тематическое развитие и определенная серьезность содержания.) [Предлагается] *альтернативное* название — двойная двухчастная[36]. Форма эта перекочевала в медленные части сонат, вокальные формы XIX в.: [«Руслан и Людмила»,] Ария Людмилы в садах Черномора «Ах ты, доля-долюшка»; [«Князь Игорь»:] Каватина Владимира Игоревича; Хор половецких девушек (связана с особенностями восточного стихосложения). Медленные части сонат Моцарта, Бетховена, особенно сонаты и симфонии Шуберта. Обычно в этой форме — первые части серенад и дивертисментов Моцарта: [в таких случаях] можно говорить форма сонатины ([сонатина —] облегченная сонатная форма); в XIX в. — Струнная серенада Чайковского; I часть «Шехеразады»; Чайковский, 3-я сюита, I часть; обе серенады Брамса [— ор. 11 и ор. 16, для оркестра]. Увертюры к «Свадьбе Фигаро», «Севильскому цирюльнику», увертюры Шуберта (целая куча), увертюра к «Щелкунчику».

Но! Может быть мотивно-тематическое развитие в самих темах, в СП; в таких случаях можно говорить о сонатной форме без разработки: Брамс, 4-я симфония, II часть; Чайковский, 6-я симфония, Скерцо; Шостакович, 5-я симфония, Финал (с обратной репризой).

Форма А В А В' может быть частью более крупного целого, но очень редко (Бородин, 2-я симфония, Скерцо).

Эта схема легко сближается с другими формами. Финал 6-й симфонии Чайковского: малое рондо с кодой на материале 2-й темы в основной тональности; III часть «Шехеразады» — то же. Говорить: форма увертюры, сонатины, медленной части. Ю. Н. Холопов форму А В А В' считает малым рондо [с кодой].

Сонатная форма с эпизодом вместо разработки

Форма малоупотребительная. В принципе [есть необходимые для сонатной формы] три части, контраст ГП и ПП, но вносится дополнительный контраст, близкий сложной 3-частной форме с трио: эпизод обычно вводится сопоставлением, чаще в какой-либо субдоминантовой тональности. Форма эпизода может быть разная. Он должен быть достаточно большим: простая форма (Бетховен, 1-я соната, Финал — 3–5-частная форма; Лист, «Погребальное шествие» — ходообразный период); вариации (3-й концерт Рахманинова, Финал; 7-я симфония Шостаковича, I часть). Возможен уводящий и возвратный ход ([возвратный:] Бетховен, 7-я соната, Медленная часть; Глазунов, Скрипичный концерт, I часть; Мясковский, 5-я симфония, Финал).

Применение: в финалах (Рахманинов, 1-й концерт) или медленных частях.

[Форма классического концерта или сонатная форма с двойной экспозицией]

Особенности формы с двойной экспозицией определены жанром: [концерты пишутся] для большой аудитории. [Есть] solo и tutti — части, исполняемые только оркестром или солистом.

Особенности формы:

— две различающиеся экспозиции;

— наличие каденции солиста;

— виртуозные и протяженные СП и ЗП.

I экспозиция: оркестр. [Имеет] до некоторой степени вступительный характер; обычно менее развита[, чем II экспозиция]: не обязательно изложение всех тем; ПП в основной тональности.

---

[35] Производное от divisi.

[36] См. также тему «Разновидности сложных форм».

II экспозиция: [солист.] Тональный план нормальный. Возможно тематическое обновление; новые темы обычно у солиста (Моцарт: Концерт №20; Скрипичный концерт №5; Бетховен, 1-й [фортепианный] концерт). Возможна частичная перепланировка. Моцарт, Концерт №20: ГТ I экспозиции = СП II экспозиции.

Начало **разработки** часто связано с *выключением* солиста (солист *вырубается*). Часто разработка начинается в тональности конца экспозиции. Разработки несложные и четко построенные.

В **репризе** возможны любые перепланировки.

Как норма, I часть концерта заканчивается **кодой**, внутри которой находится каденция.

Каденция — род виртуозной фантазии на темы концерта. Ее не обязательно было импровизировать. Норм построения каденции не существует; материал любой. Должна быть виртуозной и производить впечатление свободной формы.

[Применение.] Эта форма недолго прожила: венские классики, концерты Мендельсона; дальше она сближается с обычной сонатной формой. Следы двойной экспозиции — в концертах Брамса (Скрипичный, Двойной).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бетховен, 1-й концерт;
Россини, «Севильский цирюльник»[, Увертюра];
Чайковский, Струнная серенада, I часть;
Глазунов, Скрипичный концерт, I часть.

19.5.2000

РОНДО-СОНАТА

Название показывает, что форма смешанная. Иногда она ближе рондо, иногда — сонате.

Семичастная рондообразная форма, в которой соотношение I и III эпизодов подобно ПП в экспозиции и репризе сонатной формы.

Удобнее рассматривать как сонатную форму, а не как рондо.

Главный признак рондо-сонаты — сонатная экспозиция, в которой после ПП возвращается ГП в основной тональности.

~~вступление~~	ГП СП ПП (ЗП) ГП	Э или Р	ГП СП ПП (ЗП) ГП	кода
	Т → D → Т		Т Т	
	А В А	С	А В	А

Любое из проведений ГП в репризе может быть выпущено.

2 вида: либо с эпизодом, либо с разработкой, изредка с тем и с другим. В отличие от *настоящих* смешанных форм — устоявшаяся, повторяющаяся форма.

Тематизм, решительно не совпадающий с сонатными нормами: песенно-танцевальный, скерцозный.

Это сказывается на формах тем: преобладают простые (2-частные) формы, квадратность. Никаких конфликтных соотношений тем (кроме исключительных случаев). От рондо — чередование рефрена с эпизодом; принцип замены разработки эпизодом. Сонатные черты: отношение I и III эпизодов [или проведений ПП]; наличие СП, разработки. [Характерна] простота тональных отношений и тональных планов в разработке. Почти не бывает вступлений (исключение: Прокофьев, Симфония №5, Финал). Обычна кода (в финалах).

Применяется в финалах сонат, реже — симфоний. [Образцы другого применения:] Шуман, Фанатазия C-dur, I часть; Шуберт, Рондо для двух фортепиано ор. 107.

Рефрен/ГП обычно замкнут каденцией. Форма 2-частная репризная/безрепризная (Финал 2-й сонаты Бетховена[: репризная]). Значительно реже — 3-частная (Бетховен: 4-й концерт).

NB Здесь и далее [в разделе «Рондо-соната»] имеется в виду финал [сонатно-симфонического цикла].

Иногда — форма периода/большого предложения (8-я соната Бетховена). Краткое изложение ГП — свойство сонатной формы.

СП — несложный ход. Менее развита, чем в сонатной форме, характер менее серьезный; ход никогда не бывает связан с серьезными композиционными событиями. Чаще на самостоятельном материале (5-й концерт Бетховена).

ПП — в простейших тональных соотношениях с ГП. По преимуществу 2-частная форма, может быть с варьированным повторением частей. Обычно краткая, без всяких «сдвигов». Обычно завершается четкой каденцией.

ЗП — скорее исключение, чем правило. Или она перерастает в следующее проведение ГП, или ПП перерастает в повторение. [Вместо ЗП] может быть дополнение к ПП, переходящее в связку.

2-е проведение ГП — в основной тональности, часто бывает неполным. Возможно фактурное варьирование. Может быть разомкнуто и перетекать в эпизод.

Эпизод может содержать достаточно глубокий контраст, похожий на контраст трио. Отличается от ГП сильнее, чем ПП. Характер музыки, способ введения, тональность напоминают трио. Может быть период. Может быть неустойчивое [построение] (12-я соната Бетховена). Чаще простая форма. Иногда перерастает в связку.

Разработка не бывает очень сложной (4-й концерт Бетховена; Брамс, 3-я скрипичная соната; Концерт Скрябина). Редко объединяются свойства разработки и эпизода (Соната Моцарта KV 311).

3-е проведение ГП может быть выпущено, если разработка — на материале ГП (Шуман, Фантазия C-dur; Брамс, 3-я скрипичная соната; Скрябин, 3-я соната).

[Во 2-м проведении] **ПП** транспонируется в основную тональность.

4-е проведение ГП (5-й концерт Бетховена: в S). Оно может быть выпущено. Тогда материал ГП — в коде.

Кода нужна для приведения к единству всего, что было противопоставлено. Разработочности нет. Эпизод часто воспроизводится в коде.

Разновидности рондо-сонаты. У Мясковского: с двумя ПТ, которые разделяются проведением ГТ, но без разработки (6-я и 27-я симфонии). У Моцарта: два эпизода подряд: Соната KV 281.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бетховен: 5-й концерт, Финал; 3-й концерт, Финал; Скрипичный концерт, Финал;
Прокофьев, 4-я соната, Финал.

26.5.2000

СВОБОДНЫЕ И СМЕШАННЫЕ ФОРМЫ

Свободные формы чаще всего [являют собой] смесь признаков разных форм. Так что термины [«свободные» и «смешанные»] близки. Это ***формы одноразового пользования.***

Смешанные формы:

[1] старинные формы, в которых еще не дифференцировались позднейшие классические;

[2] формы XIX в., когда классические уже устоялись, кристаллизовались.

Свободные формы основаны на существенных уклонениях от устоявшихся схем. Это не видоизменение и не [просто] сочетание распространенных форм. Они очень логичны, но эта логика пригодна для одного раза.

«Свобода» может заключаться:

— в необыкновенном комбинировании разных жанров (Бах, Хроматическая фантазия [и фуга]: органная импровизация — хорал — нечто похожее на речитатив);

— смешении структурных показателей (элементов):

Моцарт, Фантазия c-moll [KV 475]. 6 частей.

I часть с резкими контрастами, модуляция в G-dur с обновлением мотивов. Похоже на сонатную экспозицию.

VI часть начинается сходно, в c-moll вся. Далекое подобие сонатной репризы.

II часть — D-dur (!), простая 3-частная форма с повторением частей, разомкнутая, со сменой метрического такта. Похоже на медленную часть цикла.

III часть Allegro — ***сонатная разработка неизвестно чего*** с вводным предложением в F-dur и каденцией на D_7.

IV часть Andantino B-dur: простая 3-частная форма, «медленная часть».

Затем большой возвратный ход Più allegro = V часть; «фантазийная» форма. Затем реприза;

— в необычных путях развития (Бах, «Маленький гармонический лабиринт» для органа).

Свободные формы зарождаются в XVI в., распространяются в XVII — XVIII вв. под названием **фантазий**. Для фантазий эпохи барокко типичны импровизационность, касающаяся изложения тем и ходов (обычный план — T – D – S – T), свобода смен фактурных рисунков; они обычно безрепризные; в XVIII в. иногда [заметна] зависимость от полифонического тематизма.

Никакая фантазия не может придумать ничего такого, чего нет в действительности. Фантазия заключается в необыкновенном комбинировании обыкновенных вещей.

Венские классики строже относились *к своим фантазиям*, чем композиторы барокко. Гомофонно-полифонические формы: [венские классики и] Вагнер (Увертюра к «Нюрнбергским мейстерзингерам»).

В XIX в. — эпоху свободных и смешанных форм — [в этих формах] пишут больше, чем в других. Шопен, Фантазия f-moll: сонатная форма с *невероятным* тональным планом и мотивными превращениями. Баллады, поэмы, рапсодии — жанры, тесно связанные с программностью; программа часто является направляющей силой. Лист: симфонические поэмы, концерты, соната, [симфония] «Фауст»; баллады Шопена; часто формы Шуберта; Вагнер: «Зигфрид-идиллия», Вступление к «Тристану», Марш из «Гибели богов».

Общие тенденции: обстоятельное экспонирование; интенсивность развития, трансформация, сближение тем (многие формы основаны на принципе монотематизма); динамизированная репризно-кодовая часть; часто функции репризы и коды совпадают.

Наиболее часто смешиваются сонатная форма и форма цикла: основные разделы сонатного Allegro уподобляются основным частям цикла. Концерты Листа; 1-й концерт Прокофьева. В особенности в русской музыке [смешиваются]: сонатная форма и вариационная форма («Исламей» Балакирева; III часть 11-й симфонии Мясковского; «Прелюды» Листа); рондо и вариации («Руслан и Людмила», Баллада Финна); рондо и циклическая форма + вариационная форма («Картинки с выставки»).

Музыка направилась по пути изобретения индивидуальной формы для каждого произведения.

Рихард Штраус. Автор симфонических поэм, симфоний, концертов, опер, балетов, камерной музыки. Дирижер. Виртуоз оркестровки.

Свободное владение формой. Необыкновенная красочность музыки, агрессивность тона, вызывающая роскошь звучания. Начал как последователь Вагнера; стоял у истоков экспрессионизма. Философия Ницше и его учение о сверхчеловеке.

«Дон Жуан» (1888). Сонатная форма со свойствами цикла и рондо.

Сонатная экспозиция: ГП («мироощущение главного героя»), СП, ПП I, после которой следует ГП в C-dur. [Сонатная экспозиция приблизительно соответствует I части цикла.]

Побочные — лирические эпизоды: ПП II в G-dur, ПП III (еще одна тема Дон Жуана). Они соответствуют медленной части цикла.

Разработка = скерцо; вводится нечто вроде эпизода («карнавал»); при переходе к репризе мелькают мотивы побочных тем. В репризе — только ПП III; сплошное crescendo, внезапно обрывающееся. [«Финала цикла» нет.]

Прокофьев, 1-й [фортепианный] концерт.

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Период. Типы периода. Гармоническое, метрическое и мотивное строение периода из 2-х предложений.
2. Большое предложение. Большой период.
3. Неквадратность в периоде/предложении (расширение, дополнение и т. д.).
4. Период из 3-х предложений. 4-тактное предложение (самостоятельная форма). Увеличенные формы периода/предложения.
5. Понятие простых форм.
6. Простая 2-частная форма.
7. Простая 3-частная форма.
8. Разновидности 3-частной формы.
9. Вариационная форма. Классификация. Строение вариационного цикла.
10. Вариации на неизменный бас, на неизменную мелодию.
11. Строгие вариации. Свободные вариации.
12. Сложные формы (понятие).
13. Сложная форма с трио (+ с устойчивой средней частью).
14. Сложная 2-частная форма.
15. Сложная 3-частная форма с эпизодом и переходами (рондо II формы).
16. Контрастно-составные формы.
17. Рондо классическое.
18. Рондо послеклассическое.
19. Сонатная форма. Общая характеристика. Вступление. Экспозиция.
20. Сонатная форма: ГП, СП.
21. Сонатная форма: ПП, ЗП.
22. Сонатная форма: разработка.
23. Сонатная форма: реприза и кода.
24. Разновидности сонатной формы.
25. Рондо-соната.
26. Свободные и смешанные формы.
27. Общая характеристика форм барокко. Старинная 2-частная форма.
28. Общая характеристика форм барокко. Старинная 3-частная, старинная многочастная формы.
29. Старинная концертная форма.
30. Старинная сонатная форма.

Часть II. Курс лекций 2000–2001 гг.

12.2.2000

[ВВЕДЕНИЕ]

[РЕКОМЕНДАЦИИ ПО УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:]
Способин, «Музыкальная форма» (!);
«Ленинградский» [учебник] Тюлина (*7 авторов, 8 редакторов*)[1];
Цуккерман (цикл): «Простые формы», «Сложные формы», «Рондо» в 2-х частях[2].
Не читать: [...[3]]

О музыкальной форме [можно] говорить в двух планах: широком и узком.

1) В широком смысле:

а) форма — средство выражения и условие (способ) существования [музыки]. [В этом смысле формой занимается] эстетика — философия искусства. Основы современной эстетики заложены Кантом и Гегелем в начале XIX в. Как диалектики они рассматривают произведение в виде суммы противоречивых начал, в двуединстве «форма и содержание»;

б) форма — все то, что выражает содержание. Во всяком произведении искусства Гегель усматривал форму и содержание: содержание оформленно, а форма содержательна. Музыка — «осмысление переживаемого и переживание мыслимого» (Гегель). Гегель заявил, что форма и содержание — одно и то же. Их разделение возможно только в мышлении, но не в реальности. Ю. М. Лотман: содержание и форма подобны жизни в живом организме (так же неразрывны, как жизнь и живой организм)[4];

в) форма — вся звуковая часть музыки. Тональный план, мелодия, полифония, контрапункт — элементы формы; через все это выражается форма. Гегель полагал: музыка — течение мысли, не доходящей до понятия (содержание *не сказано и несказуемо*).

О содержании надо говорить в контексте эпохи. Например, Скрябин [становится понятным] вместе с его современниками: Шехтель, Врубель, Брюсов.

2) В узком смысле:

а) форма — строение произведения, план, структура; [ему соответствуют] устоявшиеся композиционные схемы;

б) форма — это закономерность выражения. Иначе говоря, музыкальная форма — аналогия логическим формам или правилам грамматики.

В узком смысле форму нужно различать

1) как форму-тип и

2) как форму конкретного произведения.

Форма-тип есть теоретическое отвлечение от конкретности. А форма конкретного произведения — это либо уклонение от формы-типа, либо форма, построенная самостоятельно.

Форма-тип и форма конкретного произведения никогда не совпадают. Форма-тип — закон строения, а [всякий] закон у́же действительности.

Эстетическое понимание формы в Философском словаре имеет 16 значений. Форма — слово греческого происхождения, примерно обозначает порядок. Порядок противопоставляется непорядку. Непорядок — хаос. Понятия формы и порядка, порядка и красоты совпадают. «Красота есть соответствие целого и частей» (Аристотель).

---

[1] Виктор Павлович, надо полагать, помнил, что Ю. Н. Тюлин — единственный редактор учебника. Корень использования этой риторической фигуры, так же как и разных других искаженных характеристик (вроде «сорок симфоний Моцарта»), в том, чтобы не дать пройти выражению мимо слуха, чтобы оно своей негладкостью зацепилось в памяти слушателя.

[2] См. список учебной литературы в начале Части I.

[3] В конспектах записаны названия учебников, которые Виктор Павлович читать не советовал. По понятным причинам эти названия здесь опущены.

[4] Обычно ученикам рекомендовался «Комментарий к "Евгению Онегину"» (Ю. М. Лотман. Пушкин. СПб., 1995).

19.2.2000

МЕТР. МОТИВ

Метр — греческое слово (metron), обозначает меру отсчета. В широком понимании обозначает процесс измерения, приложение единицы меры к той или иной протяженности. Измеряемость и соизмеримость не могут быть вне меры. Мера — первое условие всякой организации. В музыке можно измерить абсолютно все. Все искусства «измеряются»; метрическое начало присуще поэзии, танцу, архитектуре.

Хаос звуков существует до тех пор, пока в нем не выделятся сильные [звуки]. Выделение сильных звуков происходит с того момента, когда выявляется зависимость более слабых. Слабое тяготеет к сильному. Звуки «стягиваются» силой метра.

Музыкальный метр — сложная система. Это последовательность равнодлительных счетных единиц (единиц измерения), называемых метрическими долями. Они ощущаются как *биение* музыки (произошли, скорее всего, от биения сердца).

В ряду метрических долей выделяются более весомые — сильные — и более слабые. Последование, ряд сильных и слабых метрических долей — метр низшего порядка. Благодаря метрическим долям можно измерять музыку. Расстояние от одной сильной доли до другой называют тактом или метрическим тактом (Мт). В зависимости от количества слабых долей различают двух-, трёх-, четырёхдольные такты. Пульсация сильных долей составляет метр высшего порядка.

Виды метра:

— акцентный (при таком метре хорошо слышны сильные доли: I часть 2-го фортепианного концерта Рахманинова) и безакцентный (сильные доли практически не слышны: Хор поселян из «Князя Игоря»; Вступление к «Парсифалю»);

— регулярный (определяется равенством расстояний между сильными долями; это [то же самое, что] равенство тактов) и нерегулярный (расстояния между сильными долями неодинаковы; он встречается в старинной музыке, в музыке XX века: «Весна священная», Финал).

Более употребительны, однако, термины «строгий метр» и «свободный метр»:

— свободный метр — безакцентный или нерегулярный, или то и другое. Свойствен множеству старинных образцов (например, григорианский хорал) или профессиональной музыке, ориентированной на старинную: Рахманинов, Всенощное бдение. В XX веке — Барток, Стравинский. В классической и романтической музыке значение свободного метра невелико, поскольку у него мало формостроительных сил (качеств);

— строгий метр — акцентный, регулярный. В профессиональной музыке определился к XVII в., к началу эпохи барокко. Для классико-романтической музыки это норматив. Обладает очень большими формостроительными ресурсами.

Система строгого метра. В основе строгого метра лежит ряд метрических долей. 2-я сильная доля сильнее [первой] (важнее в смысловом, а не динамическом отношении). Сильная доля 2-го такта определяет и *опредéливает* такт.

Среди тактов выделяются более сильные, и получается последовательность метрических тактов[, образующая нормативный 8-тактовый метрический период]. В ряду метрических тактов выделяются свои более сильные — это 2-й, 4-й, 6-й, 8-й. В восьмитакте сильнейший — 8-й такт, сильный — 4-й (каденция в 4-м такте, соответственно, менее сильная, чем в 8-м). 2-й и 6-й такты не очень сильные. Прочие такты — 1-й, 3-й, 5-й, 7-й слабые и неустойчивые. В музыке получается, что вторая из двух составляющих тяжелее. В последовательности двух тактов 2-й сильнее, он — предел, граница, он более весóм в смысловом отношении. В последовании двутактов весомее второй. Из двух четырехтактов весомее второй.[5]

Эта прогрессия — основа метрического периода. Она действительна в пределах 16 тактов. На 32 такта не распространяется. На большом расстоянии разница между тактами 8-м и 16-м (16-м и 32-м) слабо ощутима ([или] неощутима). (В поэтике есть строгое правило: нет строфы объёмом больше 16 стихов). Система строгого метра основана на удвоении предыдущего построения.

2 2 2 2 2 и так далее — скелет классического периода. Все остальное [— расширения, дополнения] «привешено» к метрическому такту. Системный строгий метр стремится к своему пределу — квадратности.

Квадратность — многоуровневая система строгого метра, исходным построением которой является двутакт [или же структура из] количества тактов[, равного более высоким] степеням числа 2: 4; 8; 16. Квадратность — проявление устойчивости в области метра. Принцип удвоения предыдущего

[5] Ритмическую схему см. на с. 12.

построения дает конструктивную прочность целого. Свойства квадратности: ясность, отчетливость членения, очевидность соотношения частей. На квадратность ориентирована вся классико-романтическая музыка. Исключительное значение ее для музыки XVIII – XIX вв. [состоит] в том, что в ней заключены свойства искусства классицизма. Квадратность — проявление свойств классицизма: разумная ясность, конструктивная четкость, симметрия построения целого из подобных элементов. Сравнение с архитектурой.

Мотив — от латинского motus (движение). Теория мотива [разработана] Танеевым, который взял ее у Римана. Мотив — наименьший конструктивный и выразительный элемент формы, не членящийся на более простые составляющие того же порядка. В музыкальном произведении мотив появляется в составе фразы. Фраза — объединение мотивов в двутакт. Мотив — наименьшая ячейка формы, но очень деятельная. Мотив — тематический эквивалент, *мелодическое овеществление* метрического такта. Мотив заключает в себе одну и только одну сильную долю, к которой примыкают все остальные звуки мотива. Сколько [метрических] тактов, столько мотивов. Если мотив повторяется, то с точки зрения содержания это один мотив, а с метрической точки зрения — два. Такое явление получило название т а к т о в ы й м о т и в (термин С. И. Танеева). В [метрическом] периоде [как норма] 8 мотивов.

Мотив — это вообще всё, что звучит (гармония, фактура, бас etc.). Всё, что образует музыку, образует мотив. Но четче всего он определяется (проявляется) в мелодии. Мотив в мелодии может состоять из одного звука (начало Финала симфонии «Юпитер»: [4 звука] — 4 тактовых мотива). Мотив может начинаться от сильной доли (хореический) и от слабой (ямбический). Звуки ямбического мотива, предшествующие сильной доле, называются затактом. Ямбические и хореические мотивы комбинируются. По продолжительности могут быть равными («Юпитер», I часть) или неравными. Обычно неравные. У мотива есть две составляющие: выразительная и строительная. Выразительная заключается в том, что мотив — *одушевлённый носитель узнаваемого* в музыке. Носитель индивидуального. По одному лишь мотиву можно узнать произведение. Мотив — основание конструкции. С *технической* точки зрения музыка — комбинация мотивов.

При определении границ мотива [необходимо учитывать, что]:

1) пределы мотива не вызывают сомнений при его повторении;

2) границу мотива может показывать пауза;

3) иногда определить границу помогает затакт. Обычно составляющие мотив затакт и следующая за ним нота одинаковы по продолжительности (1-я фортепианная соната Бетховена, I часть: до–фа — мотив);

4) мотив заканчивается только аккордовым звуком (!) и не может заканчиваться проходящим, вспомогательным, задержанием («Немецкий вальс» из Карнавала Шумана: три мотива — три звука. Конец мотива на разрешении). Это важно. Но: для современной музыки это правило недействительно;

5) границы мотивов зависят от характера чередования аккордов. Бывает, что гармония не меняется. Тогда границы определяются по ритмическим признакам (затакт) либо по смене гармонии в следующем такте;

6) если смена гармоний хоть чем-то напоминает кадансовый оборот, то мотив заканчивается на слабой доле, на 2-м аккорде. Оба аккорда образуют один мотив;

7) если есть задержание и разрешение, то мотив заканчивается звуком разрешения.

Возможно совмещение и наложение мотивов, когда последующий мотив начинается до момента окончания предыдущего: Дебюсси, «Более чем медленный вальс» (мотив заканчивается на разрешении, но это же и начало нового мотива). Тогда граница определяется по ритмическому признаку.

Мотив может быть разделен на с у б м о т и в ы . Это небольшие ритмически сходные группы звуков, входящие в состав развернутого мотива. Субмотивы тяготеют к одной сильной доле. Самостоятельного структурного значения субмотив не имеет (ГП I части 4-й симфонии Чайковского, b-moll'ной сонаты Шопена, g-moll'ной симфонии Моцарта).

Иногда объём мотива не соответствует объёму метрического такта. Чаще это выглядит как внедрение 2-дольных мотивов в 3-дольный такт (г е м и о л а); обычно встречается в танцевальной, скерцозной музыке (Моцарт, Маленькая ночная серенада[, III часть, тт. 6–7]).

О т л и ч и я м е т р и ч е с к о г о т а к т а и г р а ф и ч е с к о г о т а к т а[6].

Чаще всего крупный Мт записывается в виде двух Гт. Во-первых, это традиция. [Например,] бóльшая часть вальсов [идет] на 6/4, но по традиции, идущей от лендлера, их записывают на 3/4. Во-вторых — необходимость: длинные такты трудно читать. *Мельче* записывается музыка, связанная с движением: некоторые скерцо, реже менуэты; в медленной музыке это [встречается] намного реже (I часть 4-й сонаты Скрябина). К числу наиболее достоверных признаков [структуры Мт = 2Гт] относятся следующие:

---

[6] Данные практические рекомендации к метрическому анализу были записаны во время индивидуальных занятий 29 февраля и 3 марта 2000 г. Конспект лекции на тему «Метрический и графический такт» см. ниже.

1) метро-ритмические. Например, тт. 1–2:



1-я сильная доля точно [совпадает с началом Мт], остальные три ноты — затакт [к следующему Мт]: ПП Увертюры к «Руслану и Людмиле»;

2) гармонические признаки:

— [если] есть задержание, а разрешение в другом такте, почти наверняка Мт = 2Гт;

— иногда о смене Мт можно судить по смене гармонии. Если гармония меняется регулярно через 2 такта, *в 50%* [случаев] это показывает, что Мт = 2Гт (Вступление к 7-й симфонии Бетховена; Шопен, Прелюдия A-dur);

— когда K^6_4 и D_7 находятся в одном такте, Т чаще всего приходится на следующий такт;

[3) мотивные признаки.] В каких-то случаях о Мт можно судить по повторению мотивов на одной гармонии.

[Разные признаки] сами по себе не работают. Стопроцентных средств [для определения Мт] нет.

Несоответствие Мт и Гт заметно в произведениях, связанных с движением. [Там] бывает, что Мт = 3Гт, еще реже Мт = 4Гт.

Чаще встречается обратный случай: Мт = $\frac{1}{2}$ Гт (медленные части симфоний Моцарта).

Со временем композиторы начинают заботиться о правильном обозначении тактов.

26.2.2000

ПЕРИОД И ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Период и предложение — наименьшие формы изложения темы. Входят в состав всех классико-романтических форм. Это основные формы. Существует огромное количество [видов и типов] периодов[/предложений]. В форме периода[/предложения] могут строиться [части] простых форм и части сложной формы (ГП, ПП, трио и т. д.). Форма периода в музыке XIX – XX вв. может быть формой вокально-инструментальной миниатюры. Форма периода/предложения — *мера мира музыки.*

> Модуль — условная единица меры, применяемая в архитектуре; нужна архитектору для приведения в соответствие частей и целого. Модуль — непостоянная единица.

Форма периода/предложения — модуль классических форм. 8-тактный период называется малым периодом (МП), 8-тактное предложение — большим предложением (БПр). (Реально тактов может быть и больше, и меньше восьми, но в основе все равно 8 тактов.) Применяются они почти одинаково, а строятся по-разному.

Период (8-, 16-, 32-тактный) — форма из двух построений, называемых предложениями, имеющих одинаковое строение, замкнутых разными каденциями.

Каденция на тонике основной или новой тональности — полная. Каденция на D ([точнее,] не на Т) — половинная, или полукаданс. Каденция в 4-м такте — серединная, в 8-м — заключительная.

8-тактный период состоит из двух малых предложений. 1-е, начальное предложение называется главным, 2-е, заключительное — придаточным. В периоде возможны любые комбинации каденций; чаще серединная — половинная, заключительная — полная. [Бывают] обе полные; обе половинные; инверсионное [соотношение каденций]: серединная — полная, заключительная — половинная.

> Структура — логика связи.

Структура периода. [В данном случае] структура — это группировка тактов. Группировка подчиняется общему закону музыкального синтаксиса: сходство расчленяет, различие объединяет. Самая употребительная группировка [связана с] одинаковым строением предложений: (2 + 2) в первом предложении и то же во втором (группы тактов 1–2, 3–4, 5–6 etc.). Или (1 1 2 + 1 1 2). Очень редко (2 1 1) («Баркарола» из Времен года Чайковского).

Предложение — 4-, 8-, 16-тактная форма, которая представляет собой цельное образование, не делящееся на сколько-нибудь самостоятельные построения. Составляющие предложение [элементы] порознь не самостоятельны, имеют значение только вместе. Предложение не членится на завершенные части. В предложении только одна каденция — заключительная. Структура, как правило, (2 2 1 1 2). Четырехтакты не сходны по строению.

4, 8, 16 — точные единицы, но [в действительности по разным причинам] тактов может быть и больше, и меньше. Иногда композитор записывает размер не так, как есть на самом деле; чаще бывает, что настоящий (метрический) такт в два раза больше [записанного, т. е.] обычно такты мельче, чем [указывает тактовый] размер.

! Различать настоящий метрический такт и записанный (от одной тактовой черты до другой) — графический такт.

Виды периодов и предложений. [Классификация по стилистическому признаку] может иметь в виду[, например,] период эпохи барокко; период в произведениях Прокофьева; период классической эпохи.

Систематика на структурной основе — самая употребительная.

Виды периода:

основные — периоды из 2-х предложений

а) малый 8-тактный;

б) большой 16-тактный;

производные — периоды из 3-х предложений

[а)] 12-тактный;

[б)] 24-тактный;

исключительный — период из 2-х предложений увеличенный 32-тактный.

Виды предложения:

основные — а) малое 4-тактное;

б) большое 8-тактное;

производный вариант — увеличенное предложение 16-тактное (4 4 2 2 4).

Малый период

Общие свойства периода. В общеупотребительном значении период:

1) промежуток времени[, охватывающий какой-либо законченный процесс] (колебания маятника, фазы Луны);

2) в поэтике и риторике — большое предложение, I часть которого предполагает восходящую интонацию, а II — нисходящую (Пушкин: «Когда порой воспоминанье...»).

Период в музыке показывает главные особенности определяемой формы: отражение придаточного предложения в главном. «Периодичность» обозначает «повторность».

Малый период — 8-тактная форма из двух малых 4-тактных предложений, имеющих одинаковое строение, завершенных разными каденциями.

Придаточное предложение *отражает* главное.

Период — форма составная, поскольку образующие его предложения относительно самостоятельны. Самостоятельность выражается в том, что музыкальное содержание в предложении в общем высказано: определено и определённо высказано в незавершённой, но достаточной форме. Признаки самостоятельности предложения минимальны, но самостоятельность структуры доказывает [наличие] каденции.

В основе лежит двутакт, который может быть продолжен двутактом; первый двутакт уравновешен вторым; второй завершает. Оба двутакта образуют минимальную по величине, но законченную структуру — то есть наименьшую из относительно самостоятельных форм. Таким образом, четырехтакт — *техническое условие* высказанности некоторого содержания в минимальном объеме. В предложении меньше 4-х тактов быть не может.

Корреляция — соотнесенность, взаимозависимость.

Предложения в периоде различаются по положению и значению. Предложения коррелируют, то есть взаимодействуют. Главное предложение занимает начальную позицию и заявляет о себе как о вопросе или «предложении» (так сказать, *вопрос на рассмотрение*). Придаточное предложение занимает конечную позицию и являет себя в позиции ответа, последующего *отражения*. На второе предложение приходится главное логическое ударение. Тема фуги — главное предложение, ответ ([или] противосложение) — придаточное. Придаточное предложение дополняет музыкально высказанную мысль. Таким образом, музыкальная форма движется от самостоятельности предложений к единству периода.

Период есть единство двух относительно самостоятельных предложений. Ответ зависит от [вопроса], но не совпадает с ним. Период *удваивает предмет* в структурном, мотивно-тематическом отношении, но не точно (различие касается каденций).

Два основных свойства периода:

1) структурное сходство [предложений];

2) разные каденции.

Каденции взаимозависимы. Как норма (!) разные. Каденции соотносятся на расстоянии. Вместе они составляют метрико-гармоническую основу периода. *Период — арка* с опорой на каденции, которые противоположны [по значению]. (Леонардо да Винчи: «арка — это взаимоподдерживающие противоположности».)

Метрическое строение периода. Для предложений периода характерно структурное сходство, значит — одинаковая группировка тактов. Это норма. Самые употребительные структуры: (2 2)(2 2) либо (1 1 2)(1 1 2). (2 1 1) — редкость, и если встречается, то в первом предложении; тогда второе — (2 2), то есть предложения разные. Бывает, что первое предложение — (1 1 2), второе — (2 2): спорный случай. Это либо большое предложение (БПр), либо период (если есть четкая серединная каденция).

Группировка тактов зависит от мотивов. Группировка тактов основывается на общем музыкальном законе: сходство членит, различие объединяет. Пример: дан такт, он повторяется, значит, (1 1); дан такт, за ним другой, значит, (2). Четко это выражается в мелодии и больше всего в ритме. Однако при определении однотакта или двутакта принимается во внимание все, в том числе и гармония. Сильная каденция объединяет мелодическую раздробленность.

Мотивный состав предложений в периоде. Практически любой. Редко бывает период, где все держится на воспроизведении одного мотива (a a a a) (Шуман, Карнавал, «Киарина»). Чаще всего (a a b a), то есть (1 1 2); или (a a b c), то есть (1 1 2).

Много вариантов, когда в начале (a b); тогда 2-й двутакт — (a' b'), (a c), (b a), (b c), (c a), (c b), (c d). Самое употребительное — (a b a c), то есть сходные поначалу двутакты. Если встречается (a b a b), то не большое предложение ли это!? В медленной музыке в первом предложении может быть (a b c d).

Для периода важно, что 2-е предложение заканчивается двутактом. (1 1) — это дробление, то есть развитие, поэтому в тт. 7–8 не может быть (1 1). В тт. 7–8 используются самые нейтральные мотивы. Каденционные участки (*завиток каданса*) — наименее характерная часть периода[7].

[Структура] (1 1 2) касается смежных тактов — нечетного и четного (тт. 1–2 + 3–4), но [двутакт] никак не [объединяет] тт. 2–3. Если [мотивный состав] (a b b c), то два «b» [принадлежат разным двутактам и не образуют дробления; иначе говоря, структуры 1 2 1 не бывает].

Если (a b c c), то два «c» не имеют собственного мелодического лица, строятся на общих формах движения, и [получается] не (2 1 1), а (2 2).

Типы периода. Различаются по степени мелодико-тематического сходства или несходства предложений:

1) период из сходных предложений;
2) период с обновленным придаточным;
3) период из разных предложений.

[То, что иногда называют] периодом единого строения, — [в действительности] большое предложение.

[То, что иногда называют] периодом повторного строения, [правильнее называть] периодом из сходных предложений.

Период из сходных предложений — форма, в которой придаточное предложение слышно как возвращение главного. Предложения могут повторяться точно, кроме каденций. Иногда совпадают только первые такты. Во 2-м предложении возможны изменения орнаментального порядка. 2-е предложение может быть на другой высоте, но на том же материале (Моцарт, Соната D-dur [KV 576]).

Период с обновленным придаточным — форма, в которой придаточное предложение удерживает черты главного, но заметно отличается.

Период из разных предложений — форма, в которой придаточное предложение строится на новых мотивах, не использованных в 1-м предложении и не производных от них (Моцарт, Дивертисмент F-dur KV 247).

Большое предложение

Употребляется на тех же основаниях, что и период. 8-тактная форма, представляющая собой от начала до заключительной каденции одно, цельное построение. Монолитная форма, имеющая несоставную структуру. Немецкое «der Satz». Такое определение формы было принято в XIX – начале XX вв. Половины от «Satz» в отдельности не самостоя-

[7] Пример из поэзии — «На холмах Грузии...» Пушкина. Стихотворение из 8 строчек (4 + 4); 7-ю и 8-ю строчки занимает предложение нейтрального характера, менее личной окраски, поэтому форма сохраняет цельность.

тельны и имеют смысл только вместе. Структура (2 2 1 1 2). 4-й такт [не имеет каденции,] продолжает начатое и перетекает в последующее. 1-й четырехтакт — незаконченное начало, 2-й четырехтакт — продолжение. Главное свойство большого предложения — цельность, несоставное строение. 1-я половина и 2-я половина не являются предложениями. Мазель и Скребков [называют эту форму] периодом единого строения.

Если большое предложение повторить с новой каденцией, будет большой период[8].

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Написать: 1) период из сходных предложений;
2) период с обновленным придаточным;
3) период из разных предложений. [Структуры] (2 2)(2 2), (1 1 2)(2 2).
[Если] период однотональный, серединная каденция [должна быть] на D, заключительная на T.
Если получится серединная каденция на T, заключительная [должна быть] на D.
Если получится, модулировать из мажора в D, из минора в параллель.
[4) Написать] большое предложение (2 2 1 1 2) (без серединной каденции), лучше 3-голосное.
Гармоническая пульс[ация] как в сонате. Можно с фактурным рисунком.
Основное внимание — на мотивы.
[Анализировать:] Скрябин, ор. 11, №6 h-moll;
Брамс, Интермеццо ор. 76 №3;
Чайковский, «Забыть так скоро»;
Шуман, Соната №1, Скерцо.

4.3.2000

Гармония в периоде/предложении эпохи классицизма

Гармонию [эпохи классицизма] отличают ясность, стабильность; она более или менее одинакова [у разных композиторов]. Служит эталоном, ориентиром и [для последующих эпох, например,] XX и XXI вв.

Периоды [бывают] однотональные и модулирующие.

Однотональным называется период, который заканчивается в исходной тональности. В однотональном периоде возможны отклонения.

Модулирующий период тот, который начинается в одной, а заканчивается в другой, новой, конечной тональности. [Например,] в менуэтах и скерцо бóльшая часть периодов модулирующая, а трио никогда не модулирует. Модулирующий период предполагает дальнейшее гармоническое движение и возвращение в основную тональность. Он обладает бóльшей *кинетической энергией*, энергией движения. Новая тональность в модулирующем периоде может быть достигнута постепенно или получена сопоставлением.

Отклонение — непродолжительное усиление нетонического аккорда. Усиление достигается чаще всего с помощью доминанты этого аккорда. Отклонение называется [и является по сути] однотональным. Отклонение не выводит музыку за пределы данной тональности. Отклонение, которое совпадает с серединной каденцией, может быть похоже на модуляцию, но ею не является.

Доминанта, которая вводит нетонический аккорд, называется побочной или проходящей (хуже). Обозначается ⌊D⌋→.

Каденция [, например,] на V ступени, обозначается $\downarrow^{V}$.

Модуляция — переход в новую тональность. Связана с окончанием крупного[, не меньше периода/большого предложения,] раздела формы. Модуляции посередине периода быть не может, она связана с окончанием значительной части формы. Закрепляется заключительной каденцией. При модуляции основная тональность покидается надолго. Таким образом, каденция [сама по себе] не является признаком модуляции. [Чтобы модуляция состоялась,] необходимо совпадение каденции на какой-либо ступени с окончанием раздела формы.

Направление модуляций. Модуляции, заканчивающие классический период, направлены в ближайшие тональности доминантового наклонения. Из мажора — в тональность D (мажорную тональность V ступени), из минора — в тональность минорной V ступени или в параллель, то есть в мажорную тональность III ступени.

В виде исключения встречаются и другие. Моцарт, Соната F-dur KV 332, II часть (B → f):

...Какая глубина,
какая смелость
и какая стройность!

Пушкин: Сальери о Моцарте.

---

[8] Продолжение темы «Большое предложение» было изложено, по-видимому, на индивидуальных занятиях. Конспекты не сохранились.

Вопреки существующему мнению, модуляций из минора в мажорную доминанту почти не бывает. Очень редкий пример — Бетховен, Соната №31, II часть (f-moll → C-dur). Редко — в тональность VII ступени: Бетховен, Квартет ор. 59 №2, III часть (e-moll → D-dur). Из мажора в тональность III ступени: Бетховен, Квартет ор. 18 №3, III часть (D-dur → fis-moll).

Гармония Бетховена отличается от гармонии Моцарта и Гайдна. Отклонение магнитной стрелки от меридиана называется девиацией. Так вот *гармония Бетховена — девиация*. Его открытия повлияли на всю гармоническую технику XIX в. Это относится к необыкновенным переходам из мажора в мажорную VI: из F-dur в D-dur (6-я симфония, III часть); [в мажорную III:] из F-dur в A-dur (7-я симфония, III часть). У Бетховена встречаются модуляции в S. Пример: 6-я симфония, III часть (не с начала, а 2-е трио in tempo di menuetto d'allegro): F-dur → B-dur. В 23-й сонате 2-е предложение [ГП I части начинается как сопоставление в] Ges-dur (но период однотональный). Лист, Траурное шествие (As → es).

Каденции. Гармоническое строение периода во многом определяется каденциями. Каденция или каданс есть заключение предложения. Для [выполнения] каденции нужны:

1) гармонический фактор;
2) метрический фактор;
3) ритмический фактор.

С гармонической точки зрения каденционный оборот состоит как минимум из 2-х аккордов, при этом один приходится на слабую долю предыдущего такта, другой — на сильную долю последующего. Этот минимум применяется в серединных каденциях. Максимум — в заключительных. Максимум включает полный развернутый гармонический оборот с S, K^6_4, D_7 и T. Обычно K^6_4 и D_7 расположены в пределах одного такта, T — на сильном времени [последующего]. Перед K^6_4 нормальна S, перед ней нормальна T. На практике оборот выработался в XVII в. В XVIII в. он в полном ходу; есть эксперименты: субдоминантовый бас, а на нем гармония K^6_4, потом D и T. Это «баховская каденция»; пример — Токката F-dur для органа. В XVIII в. вырабатываются определенные формы каденций: T – D с двойным задержанием для серединной каденции, развитый оборот S – K – D – T для заключительной.

Метрический фактор. Он действует в музыке, ориентированной на квадратность. Оборот показывает себя как каденционный, если каденционный аккорд совпадает с метрически сильным тактом — 4-м или 8-м (16-м). В метрически менее сильном такте (2-й, 6-й) гармонический оборот каденцией не является. Раз каденция — значит, сильный такт. У Моцарта есть случаи с каденцией в 7-м такте — но это значит, что один из восьми тактов выкинут. Пример: Квинтет для кларнета и струнных A-dur (совсем позднее сочинение); судя по всему, это большое предложение, но на участке дробления выпущен 6-й такт. Другой пример — 36-я симфония Моцарта C-dur, Менуэт; здесь — увеличение количества тактов (удвоение тт. 5–6); реально звучат 10 тактов [1 2 3 4 5 6 5 6 7 8], но слышится восьмитакт с каденцией в 8-м такте. Каденция в 8-м такте — метрический фактор.

Ритмический фактор. Каденция невозможна без некоего момента покоя — без цезуры. Цезура может быть представлена выдержанным аккордом, долгим звуком в мелодии, паузой. В любом случае цезура имеет ясное каденционное смысловое положение, каденционный вес (она всегда в сильном такте, имеет ясную разграничительную функцию). Цезура в состоянии замкнуть собою предложение. Редко, но бывает каденция, выполненная [только или преимущественно] ритмическими средствами (Моцарт[, Соната A-dur], Рондо alla turca).

Серединная каденция. Замыкает главное предложение и пребывает в функциональной и метрической связи с заключительной каденцией. Бывает чаще половинной (на D); если серединная каденция полная, то в мелодическом положении терции или квинты. Редко — на аккордах субдоминантовой функции. На VI ступени: Квинтет для кларнета и струнных, Менуэт, 2-е трио. На II ступени: Гайдн, Симфония №94 G-dur, Менуэт, трио; Моцарт, Симфония №38 D-dur, Финал (Мт = 2Гт); Бетховен, Соната для скрипки №5 «Весенняя», I часть, ГП. У венских классиков каденция иногда получается с помощью каденционного отклонения: каденционный аккорд вводится через его D (Бетховен, Квартет ор. 18 №2, Скерцо: период модулирует из C-dur в G-dur, каденционный аккорд — S_6, а перед ним [его] D_2). Серединная каденция бывает полной в мелодическом положении примы, но это бывает только в модулирующих периодах или в периодах с инверсионным соотношением каденций.

Каденционный аккорд, как правило, — трезвучие, но иногда случается и секстаккорд (Финал 40-й симфонии Моцарта, ГП). D_7 в серединных каденциях малоупотребителен. Обращения D_7 в каденциях почти не используются, это редкость (Бетховен, 30-я соната, II часть, 1-я вариация: серединная каденция на секундаккорде).

Заключительная каденция. Замыкает придаточное предложение и весь период. Обычно полная, в основной или новой тональности, в мелодическом положении (м.п.) примы. Для периода венских классиков характерна простота и ясность окончания. Примеры окончания периода в мелодическом положении терции: Моцарт, Квартет B-dur KV 458, Финал; Бетховен, Соната №31, II часть. Иногда период или большое предложение заканчиваются половинной каденцией в том или ином мелодическом положении.

Соотношение каденций в периоде. Заключительная каденция *отвечает* серединной, серединная *резонирует* в заключительной; они взаимосвязаны. В однотональном периоде соотношение каденций — D ←→ T. Редко обе каденции полные. В этом случае серединная каденция в мелодическом положении терции или квинты, а заключительная — примы. Инверсионное соотношение каденций T ←→ D бывает редко. Совсем редко, если обе каденции половинные (Гайдн, Соната №28 по Peters'y D-dur, I часть, Andante). Серединная каденция на D параллели, заключительная — на D основной тональности: Бетховен, 4-я соната, III часть, трио. В модулирующем периоде серединная каденция на D или на T основной тональности. Заключительная каденция, как правило, полная в новой тональности.

[Существует структура] из одинаковых [малых] предложений с одинаковыми каденциями — восьмитакт из двух одинаковых предложений. Это не период, а повторенное предложение, называемое **двойным предложением.** Применяется на тех же основаниях, что период. Хотя формально каденции не различаются, на слух они различны, так как они разные по метрическому весу (в 8-м такте каденция тяжелее). [Во втором] предложении допустимы маленькие изменения. Форма эта употребляется в тех случаях, когда нужна предельная простота (например, в трио). Гайдн, Симфония №87 A-dur, Менуэт, трио; Моцарт, Симфония №38 D-dur, II часть; Бетховен, 17-я соната, II часть, ПТ; Шуман: Карнавал, №5 «Эвзебий»; «Бедный Петер» ор. 53, №3. Двойное предложение свойственно музыке песенного характера: Шуберт, Зимний путь, «Липа»; Чайковский, «Песня цыганки»; Глинка, «Руслан и Людмила», Персидский хор.

Гармоническое развитие в периоде/предложении. Период (или большое предложение) предполагает некое гармоническое изменение в самом себе — гармоническое развитие. В придаточном предложении гармония «разветвляется». Заключительная каденция более развернута и весома, нежели серединная.

Моменты гармонического развития:

1) в придаточном предложении, иной раз впервые, вводятся аккорды субдоминантовой группы (примерно на границе тт. 5–6 или же на каденционном участке);

2) возможность отклонений: нередко во 2-м предложении гармония усложнена отклонениями. Материал главного предложения воспроизводится в придаточном в другой гармонии на другой высоте: Моцарт, Соната D-dur, ГП (2-е предложение [начинается] в [тональности] II ступени); Бетховен, 23-я соната, ГП (2-е предложение [начинается] в [тональности] II низкой [ступени]);

3) модуляция.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Сочинить вальс: большое предложение, Мт = 2Гт (гармония меняется через 2Гт).
Образцы — [вальсы] в «Спящей красавице», «Лебедином озере».
[Анализировать:] Лядов, «Музыкальная табакерка»;
Прелюдии Шопена.

11.3.2000

Гармония в периоде/предложении послеклассической эпохи (XIX и самое начало XX вв.)

Исходит из тех же норм, которые были выработаны венскими классиками, но круг [гармонических средств] расширяется. XIX в. — время блестящего расцвета гармонии. [Именно в области] гармонии прослеживается эволюция [формы] периода/предложения.

Из истории гармонии. Положение гармонии в музыке XIX в. становится иным. Резко возрастает значение колористического начала, [в этом процессе важна] роль оркестровки: Вагнер, Бородин, Римский-Корсаков. Музыка XIX в.: гармония — область выражения углубленного психологизма (поздний Чайковский; «тристан-аккорд»); гармония [становится] чрезвычайно экспрессивной.

Начиная с Шуберта гармония развивается по пути освоения функциональной периферии — аккордов побочных ступеней. Норма — [не только] VI и III ступени, но и VI низкая в мажоре и миноре! *Даль-*

ше — хуже. Нормой [становятся] II низкая (септаккорд), II низкая минорная, IV низкая в миноре. Расширяется область применяемых аккордов, постепенно все ступени мажора и минора становятся [функционально значимыми]; крайняя точка — аккорды в тритоновом соотношении (А. Н. Скрябин: [после него] неиспользованных гармоний не осталось).

Расширенная тональность. На протяжении XIX в. активно осваивается мажоро-минор. 2 вида: мажоро-минор на параллельной основе — параллельный и на одноименной основе [— одноименный]. [То есть] в данном мажоре можно взять любой аккорд параллельной или одноименной тональности. Параллельный [мажоро-минор] более употребителен (Глинка, Ария Руслана: «...и струны звонкие Баянов...» [— и следует прерванная каденция в «шубертову субдоминанту»]).

Другой путь усложнения гармонии — взаимодействие тональности и модальности. Обогащение тональности модальностью ([«Борис Годунов», Песня Варлаама] «Как во городе...»: фригийский f и конец в лидийском G). Применение так называемой неомодальности (целотонный, увеличенный, уменьшенный лады). Римский-Корсаков, затем Стравинский. «Садко», 2-я картина: гамма тон-полутон (уменьшенный лад); целотонная гамма.

Все это сопровождается сильными изменениями в аккордике. Бородин, «Спящая княжна»: As-dur, голоса движутся параллельными секундами; пятизвучная тоника, [но] все ее звуки одновременно не берутся. Квартаккорд — аккорд, построенный из равновеликих интервалов, то есть из кварт (Римский-Корсаков, «Млада», Сцена торга).

Меняется техника модулирования — иногда на основе общности одного звука[: Бородин, 2-я симфония, переход к разработке].

Модулирующие периоды. По направлению модуляций большей частью *(на 80%)* не отличаются от венских классиков. Но получают распространение периоды с *неслыханными* модуляциями. Осваиваются модуляции в тональности I степени родства, которые не применялись венскими классиками ([например,] из мажора в III ступень). Появляются модуляции в неродственные тональности. Гораздо чаще случаются модуляции из мажора, чем из минора. Преобладают (больше нравятся) модуляции вверх и вниз на терцию, а не на секунду. Так же как и у венских классиков, чаще употребляются модуляции доминантового наклонения, а не субдоминантового.

Модуляции в тональности I степени родства, не применяемые венскими классиками:

— Становятся употребительными модуляции на терцию из мажора в минорную тональность VI, а также III ступени (минорная доминанта параллельной тональности). Примеры: Шуман, Карнавал, «Марш Давидсбюндлеров» (As-dur → f-moll); Глинка, «Ах, когда б я прежде знала» (D-dur → h-moll); Балакирев, «Песня золотой рыбки»; Чайковский, Времена года, №11 «На тройке»; Рахманинов, Прелюдия Es-dur (Es → g); Чайковский, op. 40, №5 Мазурка (D-dur → fis-moll).

— Модуляции в I степень родства в секундовом соотношении менее употребительны. Бывают в особых случаях. Прежде всего — из минора в мажорную тональность VII ступени: Шопен, Этюд c-moll op. 10 №12 (c-moll → B-dur). Редко — из мажора в тональность II минорной ступени: Шуман, Детские сцены, №13 «Поэт говорит» (C-dur → d-moll); Чайковский, романс «Вечер» op. 27.

— Венские классики почти не применяли модуляции в S. В XIX в. они применялись, но редко. Шуберт, Музыкальный момент As-dur op. 94 №2.

— Модуляции из минора в мажорную доминанту: Шопен, Прелюдия c-moll (Мт = 2/4); Шуберт, Зимний путь, «Седины». Не путать модуляцию в мажорную D с заключительным мажорным аккордом! Модуляция в минор с подменой терции — [это] не модуляция в мажор. Вагнер, «Полёт валькирий»: h-moll → fis-moll, [где вторая] тоника — с «ais».

Модуляции в неродственные тональности (не в I степень родства) всегда индивидуальны. Особенной системы [в их применении] нет. [Всякая] модуляция зависит от данного случая, от контекста. Модуляциям в неродственные тональности чужд универсализм. Модуляция в неродственную тональность *при встрече узнаётся в лицо.* Вагнер, «Летучий голландец», начало оперы, Ария Голландца: c-moll → Ges-dur (когда Ges-dur'a [становится] *достаточно,* включается уменьшенный септаккорд тремоло на fis — «музыка шторма»).

В XIX в. используются самые разнообразные модуляции. Нет модуляций в однотерцовые тональности (например, из «cis» в «C»). Бывают модуляции, представленные одним-двумя образцами: Чайковский, романс op. 16 «Погоди» (a-moll → Ges-dur); Шуман, 2-я симфония, Скерцо (C-dur → g-moll).

Относительно более распространены модуляции

— на терцию вниз из мажора в мажор в тональности VI и VI низкой ступеней: Шуберт, «Томление» (C-dur → As-dur); Лист, «Долина Обермана» (ПП в форме сложного периода C-dur → A-dur); Чайковский: романс «Забыть так скоро» (F-dur → Des-dur); «Евгений Онегин», Ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом...» (D-dur → B-dur);

— в тональности III и III низкой из мажора: Шуберт, «Девушка» (A-dur → C-dur); Чайковский, Времена года, №12 «Декабрь»; Лист, Годы странствий, «У родника» (As-dur → H-dur); Скрябин, 4-я соната, I часть (Fis-dur → B-dur, то есть по сути в Ais-dur).

Модуляций из минора в минор на малую терцию практически нет (Лист, Годы странствий, «Мыслитель»), на большую терцию примеры не встречаются.

Периоды с секундовым соотношением неродственных тональностей: Вагнер, «Летучий голландец», Баллада Сенты (форма двойного предложения g-moll → A-dur). Одноладовые тональности в малосекундовом соотношении: Бородин, Маленькая сюита, «Ноктюрн» (Ges-dur → F-dur).

Применяются периоды и предложения, которые не модулируют, а содержат перемену тональности на одноименную: Шуберт, Лебединая песнь, №9 «Её портрет» (1-е предложение в b-moll, 2-е в B-dur); Лист, «О, бедный птенчик соловей».

К а д е н ц и о н н ы е   н о р м ы решительно пересматриваются. К середине XIX в. становятся привычными (не вызывают удивления) такие аккорды, которые раньше каденционными не считались. Таким образом для каденции определяющим оказывается метроритмический фактор: некаденционные аккорды могут играть роль каденционных в метрически опорных точках; важно, чтобы была цезура.

В   с е р е д и н н о й   к а д е н ц и и применяются аккорды не только I и V ступеней, но и субдоминантовой группы. В XIX в. это встречается чаще, чем в XVIII. Примеры: Шуберт, Прекрасная мельничиха, №3 «Стой!»; Свиридов, Поэма памяти Сергея Есенина, №3 «В том краю» (серединная каденция на VI ступени); Вагнер, 5 стихотворений Матильды Везендонк, «Скорби» (Mт!). В серединной каденции возможны функционально несильные аккорды. В миноре это [аккорды] VII, а в мажоре III [ступеней]. Примеры: Мясковский, «Она поёт» (период с серединной каденцией на III ступени, поскольку это стилизация под романс глинкинской эпохи). Римский-Корсаков, «Ночь перед Рождеством», Вакула летит на Чёрте, звезды танцуют Мазурку (flauto solo, archi pizz.; серединная каденция на S). Свиридов, Песни на слова Роберта Бёрнса, «Возвращение солдата» (в начальном периоде серединная каденция в C-dur при основной тональности d-moll). Применяются в серединных каденциях и септаккорды, н е р е д к о нонаккорды и септаккорды в виде обращений (Чайковский, романс «Не спрашивай»). Каденционный аккорд часто вводится побочной доминантой, при этом образуется краткое отклонение. В русской музыке употребительны каденционные отклонения в параллельную тональность. Сибелиус, романс «Черные розы»: исходная тональность — C-dur, 1-е предложение кончается на T^3_5 E-dur'a, который вводится побочной доминантой, 2-е предложение оканчивается в e-moll, дополнение — возвращение в C-dur. В серединной каденции побочная доминанта может применяться в качестве каденционного аккорда: Шуман, Фантастические пьесы, «Конец песен» (заканчивается на [D]→II, то есть в F-dur на аккорде d – fis – a); Мясковский, «К портрету» на стихи Лермонтова (тональность Des-dur, серединная каденция на D параллельной тональности, представленной D_9 с ноной в басу).

◄► **«Парсифаль».** Последнее сочинение Вагнера. В партитуре много нового. Сопоставление диатоники (царство Грааля) и новых [гармонических средств]: расширенная тональность, симметричные лады (царство Клингзора). ***Абсолютный тематизм фактуры***: одни лейтмотивы. Действие — в эпоху крестовых походов.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:

Чайковский, 6-я симфония, I часть, ПП;
Моцарт: Квартет Es-dur KV 428, I часть, ГП; Сонатина B-dur, Менуэт;
Бородин[, «Князь Игорь»], Каватина Кончаковны (без вступления);
Шуман, «Отчего?»;
Брамс, «Девичья песня»;
Бетховен, Скрипичная соната №5, F-dur;
Моцарт: Соната №15 (в нотах №18) KV 533/494 F-dur; Соната C-dur KV 309, Финал;
Глазунов, Вальс D-dur;
«Иван Сусанин», Краковяк;
[Бетховен,] 3-я симфония, Траурный марш;
Чайковский, «Декабрь»;
«Руслан», Марш Черномора;
Лист, Годы странствий, «Часовня Вильгельма Телля»;
Мясковский, романс «Русый ветер»;
Чайковский, романсы: «Средь шумного бала»; «Растворил я окно».

18.3.2000

З а к л ю ч и т е л ь н а я к а д е н ц и я . В периоде и большом предложении венских классиков встречается половинная каденция. Но [отныне] заключения на D перестают быть редкими; это становится нормой. Более того, период может заканчиваться побочной доминантой н о в о й тональности. Метнер, романс «Бессонница» на стихи Тютчева: es-moll, модуляция в b-moll, каденция на ⌊D⌉→b-moll. Иногда заключительным оказывается другой нетонический аккорд, [причем период] может заканчиваться на септ- или нонаккорде. Мясковский, романс «Муза» (слова Баратынского): начинается в Es-dur, модулирует в c-moll, заканчивается на Đ в c-moll (d – fis – a – c) — есть модуляция в параллельную тональность, но из [этой] параллели Мясковского интересует именно Đ.

Венские классики заканчивали период [аккордом] в мелодическом положении примы; у романтиков становится общеупотребительным [аккорд] в мелодическом положении терции или квинты.

Редко бывает, что период заканчивается прерванной каденцией (прерванным оборотом): Вагнер, «Тангейзер», романс Вольфрама; Шуберт, Соната D-dur op. 53, II часть; Шуман: песня «Встреча в лесу»; «Бабочки», №7.

В музыке 2-й половины XIX в. наблюдается изменение удельного веса тоники, [она] становится менее весомой. Изменяется отношение к Т как к центру притяжения. Композиторы используют функциональную периферию: III, II, VI ступени etc. Это расшатывает тонику. [Наблюдается] обилие плагальных оборотов.

С начала XIX в. перестают быть редкими периоды, начинающиеся не с тоники. Танеев, романс «Рождение арфы» (G-dur, начало с VI ступени). [Появляется] множество периодов и предложений, где тоника *высвечивается* только в конце. Шуберт, Соната B-dur, Финал (начинается в тональности II ступени); Шопен, Прелюдия a-moll (начинается в e-moll, [затем отклонения] в G-dur, D-dur, [только] в заключительной каденции — a-moll). Иногда в периоде/большом предложении вообще нет Т, но тональность ясна; Т отсутствует, но подразумевается. «Князь Игорь», 1-й хор бояр «Мужайся, княгиня»: es-moll.

[Со 2-й половины XIX в.] в роли тоники может выступать любое созвучие. Используются симметричные лады[, относящиеся к области] н е о м о д а л ь н о с т и . Эти лады основаны на делении октавы на равные части.

Н е о м о д а л ь н о с т ь — разновидность модальности, [основанная] не на традиционных, а на искусственных ладах, обладающих красочными свойствами.

Целотонная гамма — октава, деленная на 6 частей. Если делить на 4 части (по полтора тона), будет уменьшенный лад (гамма тон-полутон); аккорды (удобнее уменьшенный септаккорд) выстраиваются в малотерцовом соотношении. [Разных по звучанию уменьшенных] септаккордов всего три[, и находятся они] в малосекундовом соотношении. Римский-Корсаков придает им значение тоники, субдоминанты и доминанты: опера «Кащей Бессмертный», Ариозо Кащея.

[Подобным образом] октава делится на 3 части, на 2 части.

[На правах T, S и D используются] и аккорды нетерцовой структуры, с дополнительными тонами.

[Структурные новообразования XIX в.]

Под влиянием новейших идей [в области] гармонии и усложнения гармонических норм происходят сильные изменения в структуре периода. Появляются периоды/предложения — *модификации* и *мутанты*. Изменения не были неслыханными, но венские классики ([например,] Бетховен) применяли их в неустойчивых (неэкспозиционных) разделах формы, а романтики — в устойчивых.

— [Например,] в малом периоде из 2-х сходных предложений 1-е предложение может быть в одной тональности, а 2-е — в другой, неродственной: когда предложения сильно различаются по тональному признаку, это называется **форма соединенных предложений** (изобретение немецких теоретиков). Примеры: Бетховен, Багатель F-dur (1-е предложение — F-dur, 2-е — D-dur); Глинка, романс «Желание» (1-е предложение — G-dur, 2-е — B-dur). В таких случаях предложения похожи на звенья секвенции.

— Близко к этой форме подходит форма под названием **ходообразный период**. Это модулирующая форма из сходных предложений в разных тональностях; каждое предложение модулирует. Венские классики применяли формы, похожие на периоды, но не являвшиеся ими — очень неустойчивые; это формы[, типичные для классических] разработок. У романтиков они используются в [качестве] на-

чального периода. Лист, «Долина Обермана», ГТ (1-е предложение — e-moll → g-moll, 2-е — g-moll → b-moll).

— Бывают примеры периодов/предложений без заключительной каденции (или без явных признаков заключительной каденции). Форма называется **разомкнутый период**. Это период без цезуры, и без цезуры он перетекает в следующую форму: «открытая форма». Вагнер; Бородин, 2-й квартет, ГП (начальный период перерастает во II часть 2-частной формы). Разомкнутый период применяется с художественным успехом в музыке, наполненной безостановочным движением или подчеркнуто мелодически-текучей, в музыке импрессионистов — с размытыми очертаниями. Поздний Лист (романс «В реке цветок лилеи»); Бородин («Чудный сад»).

А. Брукнер, 7-я симфония, Медленная часть.

Брукнер — крупнейший симфонист 2-й половины XIX в., выдающийся органист и импровизатор. Современник Брамса. В музыке — эпическое начало (сравнимо с русскими композиторами), возвышенный строй чувств. «По простодушию это Шуберт, закованный в латы вагнеровских звучаний»[9]. Сложные формы, колоссальное полифоническое мастерство. Композиторская судьба его поначалу была страшной: он писал симфонии, которые никто не играл. Среди учеников его оказался А. Никиш, который исполнил 7-ю симфонию; Брукнер стал знаменит. Всю жизнь прожил в трудах и умер за работой.

О Брукнере [существуют] очень разные мнения: кто-то его очень ценит, кто-то отказывает ему в композиторской индивидуальности. Его музыкальные кумиры: Палестрина, Бах (в особенности «Искусство фуги»), венские классики, Шуберт. Однажды ему довелось услышать Вагнера, и это произвело на него огромное впечатление.

[Медленная часть] посвящена памяти Вагнера[, написана под впечатлением его смерти]. Здесь от Вагнера — оркестровые подробности (например, «вагнеровские» теноровые тубы).

Большой период

Большой период (БП) — 16-тактная форма из двух сходных предложений, завершенных разными каденциями. Предложения называются как в малом [периоде]: 1-е — главное, 2-е — придаточное.

Строение 8-тактных предложений. Каждое может быть написано в форме большого предложения (БПр) либо в форме, подобной малому периоду. Если БП состоит из двух БПр, то его так и называют: большой период из двух больших предложений. Другой тип — большой период, состоящий из периодообразных предложений.

Абсолютное большинство больших периодов состоит из сходных предложений. Если [есть] два одинаковых восьмитакта с одинаковыми каденциями, то это будет **повторенный малый период** (вообще форма из одинаковых предложений с одинаковыми каденциями — двойное предложение, но для шестнадцатитакта этот [закон] не действует).

Гармонические характеристики совпадают с характеристиками малого периода. [Однако] гармонический рост на протяжении 16 тактов большого периода менее заметен, поэтому 2-е предложение обычно излагается с некоторыми изменениями. Например, один из любимых приемов — добавить контрапунктирующий голос (подробности контрапунктического порядка: Рахманинов, Прелюдия g-moll, средняя часть). Иногда большой период модулирует. В таком случае серединная каденция чаще делается на Т, а 2-е предложение часто уподобляется ходу или приобретает характер связки: Чайковский, «Средь шумного бала».

Разновидности и названия большого периода.

1) **Большой период из двух больших предложений.** Моцарт, Концерт №23 A-dur, I часть, ГП.

2) Большой период, где каждое предложение (каждый восьмитакт) строится подобно периоду из двух сходных предложений. Внешний признак такого большого периода — четыре одинаковых начала. Это называется **сложный период**. Четыре одинаковых начала — распространенный случай, но бывает, что 4-е начало изменено, то есть [налицо] 3 одинаковых начала. Название формы при этом сохраняется.

3) Большой период, где каждое из больших предложений строится в форме, подобной малому периоду из двух разных предложений или с обновленным придаточным. Тогда это **большой двойной период** (Моцарт, квартет C-dur KV 465, Финал).

Сложный период [образуется] простым сложением, но не обязательно [используется] в простой музыке: Вступление к «Кармен», начальный период.

Исключительный случай — большой период из разных предложений: Моцарт, KV 618 мотет «Ave verum».

---

[9] Похожая характеристика есть у И. И. Соллертинского (И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 277).

В сложном и двойном периоде оказывается *четыре раза по четыре такта*. Четырехтакты называются подпредложениями или субпредложениями.

В большом периоде 4 каденции: в т. 8 — серединная, в т. 16 — заключительная (полная или половинная), в т. 4 — «первая», в т. 12 — «третья». Серединная и заключительная каденции разные, а 1-я и 3-я обычно одинаковые.

Применение большого периода в общем такое же, как применение малого периода. Большой период больше свойствен инструментальной музыке, чем вокальной, обычен в музыке танцевального или этюдного характера.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Брамс, Каприччио cis-moll ор. 76 №5;
Мендельсон, Песни без слов, ор. 38 №1;
Брамс, Интермеццо ор. 119 №2;
Шопен, Мазурка fis-moll ор. 6;
Бетховен: Соната №12 As-dur, I часть, тема;
Соната №11, Финал (рондо), основная тема; Багатель №3;
Рахманинов, Прелюдия F-dur ор. 32 №7.

25.3.2000

[Особые формы периода/предложения]

Самая распространенная структура большого предложения — (2 2 1 1 2). Но есть исключения. Главный признак предложения — одна заключительная каденция.

— Структура (2 2 2 2) не имеет серединной каденции и не называется периодом. [Устоявшегося] названия у этой формы нет. Называют это **восьмитактным предложением, цельным восьмитактом** либо апериодичной формой (хотя нельзя определять предмет через отсутствующий элемент). Встречается такая форма не очень часто. Применяется как период и большое предложение. Каким образом достигается отсутствие серединной каденции? Частый, самый употребительный случай — когда тт. 3–4 секвенцируются в тт. 5–6: Гайдн, Струнное трио a-moll, Менуэт Hob. 11, 87 (по каталогу произведений Гайдна, составленному Хобокеном). Танеев, Трио для 2-х скрипок и альта D-dur ор. 21, медленная часть Andante: серединная каденция почти не выражена, потому что уменьшенный вводный септаккорд, взятый в т. 4, разрешается только в т. 5. Моцарт, 29-я симфония A-dur: ГП I части секвентна с самого начала; в каденции басы [разных функций] собираются в один [графический] такт. Другой пример: Моцарт, 29-я симфония, Менуэт ([повторения двутактов] с заключением 1 + 1).

— Нарушения формы периода[/предложения] бывают разные. Например, форма (1 1 1 1 1 1 2) или (1 1 1 1 2 2): серединная каденция плохо организуется. Потому это [тоже] цельный восьмитакт.

— Разновидность большого предложения (2 1 1 1 1 2): дробление начинается раньше [норматива]. Объединению двутактов и однотактов в цельный восьмитакт способствует то обстоятельство, что весь восьмитакт укладывается в один полный гармонический оборот (Бизе, «Арлезианка», Менуэт из 2-й сюиты), либо особенные гармонические обстоятельства (Бетховен, Соната №4, II часть; Моцарт, Дивертисмент D-dur KV 334, Менуэт: 1 1 2 2 2).

— Бывают особые случаи большого предложения, в которых:

а) 2-я половина повторяется с другой каденцией, то есть всего [в предложении] 12 тактов;

б) (2 2 1 1 2) и еще 4 такта на новом материале с другой каденцией (примеры ищи в квинтетах Моцарта).

Усложнение и варианты форм периода и предложения в связи с неквадратностью

Неквадратность (определение через отсутствующий элемент) — несоответствие величины и строения формы той величине и тому строению, которые определяются нормами квадратности.

Встречается *два сорта* неквадратности:

1) неквадратность как уклонение от постоянной квадратной основы (то есть ориентированная на квадратность);

2) неквадратность, не имеющая отношения к квадратности вообще. Часто в музыке находятся структуры (3 + 2), (2 + 5), (3 + 2 + 1 + 3) etc. Такая неквадратность называется органическая неквадратность.

[Комментарии] по [пункту] 1: выразительный эффект возникает из несовпадения ощущаемого и реального положения [метрических или ритмических] границ. Несовпадение ожидаемого и действительного

(отклонение от квадратности) создает эффект непредсказуемости; композитор может добиваться очень интересных результатов. Способы усложнения квадратности в классико-романтической музыке связаны либо с увеличением, либо с уменьшением квадратно-нормативной продолжительности. Увеличение [делается с помощью] расширения, дополнения, вводного построения. Уменьшение — это сокращение или сжатие, усечение, наложение.

Расширение — это внутреннее, то есть совершающееся до заключительного каденционного аккорда, увеличение нормативной продолжительности предложения. Расширяющий такт обозначается номером расширяемого (3 3а). Местоположение расширения: [оно] может быть везде, но расширение — фактор развития, поэтому оно уместно во 2-м предложении (на участке дробления). В главном предложении расширение делается гораздо реже; если оно сделано, то вызывает [необходимость] компенсации — расширения во 2-м предложении. Средств и приемов расширения очень много.

Способы расширения. Основными являются повторения тактового мотива или двутакта — точное, варьированное, секвентное. Секвентное повторение может воздействовать на *конфигурацию* целого. Возможно секвентно-варьированное повторение.

Примеры:

1) Точное повторение: Моцарт, Симфония №36 «Линцская», Менуэт (5 6 5а 6а).

2) Секвентное расширение с полифонической техникой: Римский-Корсаков, «Кащей Бессмертный», Дуэт Кащеевны и Ивана Королевича (большое предложение 2 2 1 1, затем каноническая секвенция).

3) Повторение мотива — это слышимое расширение. При повторении мотива во 2-м предложении в него могут быть внесены новые мелодические элементы, которые воспринимаются как новые мотивы, мотивная вставка: [например,] (1 2 3 4 5 ... 7 8). Чайковский, Струнная серенада, «Элегия»: большой период, в 1-м предложении — благополучная каденция на D, а во 2-м — (1 2 3 4 4а ...).

NB В большом периоде нумерацию тактов 2-го предложения надо начинать сначала.

4) Возможен еще способ расширения: [через] прерванную каденцию в т. 8. После нее следует заключительная каденция или повторение 2-го предложения с тоникой [в конце]: Моцарт, Квартет G-dur KV 387, I часть, ГП. Если расширение после VI [ступени] равно целому предложению и если оно повторяет 2-е предложение, образуется период из 3-х предложений.

5) Случай, обозначенный *страшным* термином растяжение гармонического поля: между K^6_4 и D_7 можно вставить все что угодно на большом протяжении. «Князь Игорь», Ария Кончака: «Если хочешь, любую из них выбирай» — между K и D 10 тактов вставки; Танеев, романс «Венеция ночью»: во 2-м предложении между K и D несколько тактов у мандолины; Рахманинов, 2-я симфония, ПП I части; Скрябин (ранний).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Сочинять периоды с расширением.
1-е предложение может быть одинаковым, расширение
во 2-м предложении делать разными известными способами:
1) повторением такта; 2) двутакта; 3) секвенцированием;
4) многократным повторением с изменениями;
5) после VI ступени или другой прерванной каденции.
Написать цельную восьмитактную форму, секвенцируя тт. 3–4 в тт. 5–6.
[Всего] не менее четырех [письменных работ].

1.4.2000

Дополнение. Построение заключительного характера, которое примыкает к каденции и фиксирует каденционную гармонию. Дополнение — внешнее, послекаденционное увеличение квадратно-нормативной продолжительности формы. Формально не входит в состав периода[/предложения]; с другой стороны, дополнение вне периода не существует и не рассматривается.

Обозначается в схемах номерами повторяемых тактов ([например,] 5 6 7 8 7а 8а).

Местоположение. Обычно — после заключительной каденции, по окончании основной части периода или большого предложения. Возможно дополнение к каждому предложению периода. Дополнение к первому предложению периода [получается], когда каденция полная; это редкость (может быть в ГП сонатной формы, [когда] 2-е предложение перерастает в СП). В вокальной музыке дополнения могут быть на самых неожиданных местах; вставки типа (1 2 2а) (2а у фортепиано) — норма в вокальной музыке (при анализе инструментальная вставка [за самостоятельный элемент формы] не считается).

Самое существенное [при определении дополнения] — гармонические условия.

— Обычно дополнение следует после полной каденции в мелодическом положении примы.

— Если после полной каденции в мелодическом положении терции следует повторение [гармонического] оборота или другой оборот с точно такой же каденцией (в мелодическом положении терции), то это дополнение. Бывает редко. Если после полной каденции в мелодическом положении терции [гармонический оборот] приходит к каденции в мелодическом положении примы, то это — расширение! (Глинка, романс «Я помню чудное мгновенье»: «...как мимолетное виденье...»).

— Возможно ли дополнение после половинной каденции? Спорно. Лучше [говорить о] растяжении гармонии.

В большинстве случаев дополнение — воспроизведение каденционного оборота; каденцию принято называть дополнительной каденцией.

— В песнях часто [встречается увеличение структуры] периода или большого предложения [за счет повторения 2-й половины. Например:] период с полной каденцией в мелодическом положении примы, затем [повторяется] 2-е предложение с той же каденцией — формально дополнение[, но] равное целому предложению (!) [Получается] период из 3-х предложений. Это касается и 2-й половины большого предложения. Если каденции в тт. 8 (в мелодическом положении терции) и 12 (в мелодическом положении примы), то смотрите, что выходит: 3 предложения в периоде или 12-тактное большое предложение.

Может быть несколько дополнений (характерно для венских классиков). В таком случае говорят о серии, ряде или цепочке дополнений. Дополнения могут постепенно сокращаться (часто получается, что последнее дополнение сокращено).

Редко бывает модулирующее дополнение. Это противоречит определению [дополнения], но возможно. [Следуют] 1-е предложение, 2-е модулирующее предложение с полной каденцией в мелодическом положении примы, затем 2 такта дополнения — возврат ([т. е.] в самом дополнении — модуляция в основную тональность). Моцарт, «Деревенский секстет» (идея [сочинения: игра] любителей помузицировать), Финал: модулирующий период и модулирующее в T дополнение. Брамс, 3-я симфония, II часть, Эпизод: начало в G-dur, каденция в h-moll — и что-то вроде дополнения, модулирующее в D-dur. Моцарт, «Похищение из сераля», Романс Педрилло: начало в D-dur, 2-е предложение [заканчивается] полной каденцией в G-dur, дополнение с каденцией в fis с мажорным окончанием. Бизе, «Арлезианка», Пастораль.

Вводное построение примыкает к началу периода или предложения. Формально не входит в структуру периода или большого предложения, но само по себе не существует (как и дополнение).

! Различать вступление (вступление ко всей форме) и вводное предложение (вступление к данному периоду/предложению).

Главный признак [вводного предложения] — то, что вводное предложение и последующий период [составляют] некое тематическое целое. [Вводное предложение] не входит в состав периода, но входит в состав темы: Лист, «Часовня Вильгельма Телля»; 7-я симфония Бетховена, Скерцо; 29-я соната Бетховена, ГП I части. Мотивы вводного построения во множестве периодов повторяются при начале 2-го предложения (Моцарт, Квартет D-dur KV 575, Менуэт, трио), часто в сокращенном виде (Бетховен, 2-я [соната], I часть, ГП).

Обозначение [тактов]: -1, -2, -5 etc.

Вводное построение и период, как правило, идут в одном темпе. Обычно вводное предложение тематически (в мотивном отношении) немного обособляется, [то есть] явным образом не связано с основной темой, но и не контрастирует. Этюд Шопена c-moll [op. 10 №12]: начальное вводное построение[10] тематически более или менее самостоятельно, мелодический [рисунок] не совпадает с последующим периодом.

Обычная протяженность вводного построения — 1–2 такта, но могут быть более развернутые [построения, например,] 4 такта (29-я соната Бетховена). Иногда вводное построение может быть в размере целого предложения: труднодоказуемый случай («Маленькая ночная серенада»).

Вводное построение — принадлежность музыки высоких жанров у венских классиков. В более поздней музыке встречается намного реже. Лист, «Часовня Вильгельма Телля», начало; Танеев, Симфония c-moll, I часть, ГП; Прокофьев, Классическая симфония, I часть, ГП. Прокофьев и Танеев ориентировались на венских классиков.

Сокращение (сжатие) — внутреннее, докаденционное уменьшение нормативной продолжительности периода, достигаемое пропуском одного или нескольких тактов. Чаще применяется во втором предложении периода и 2-й половине большого предложения. Обозначается пропуском номера такта. Чаще убирается 6-й такт. Сокращение

[10] В дальнейшем Виктор Павлович считал это вступлением, а не вводным построением.

ускоряет наступление заключительной каденции. Верди, «Аида», Романс Радамеса. Влияет на кульминацию и на обстоятельства достижения кульминации. Прием очень простой. Моцарт совмещает сокращение с расширением: [«Дон Жуан»,] Ария Донны Анны.

Усечение. Термин заимствован из поэтики, [где] обозначает неполную стопу в конце стиха. Усечение — сокращение, примененное к окончанию периода, то есть [это] период без заключительной каденции. Отсутствие ожидаемой каденции выглядит эффектно — [как нарочитое] недоведение до конца. При усечении период/предложение не кончается, а *прекращается*.

Усечение — сильное выразительное [средство, зависящее] от обстоятельств применения. Чаще [в результате усечения происходит] вытеснение одной темы другой: Стравинский, «Петрушка», Вальс Балерины и Арапа (Балерина танцует вальс с корнетом в руках, [затем] переход на другой вальс — цитата из Ланнера, обрывки из другой музыки). Прокофьев в «Ромео и Джульетте»: Танец рыцарей. Римский-Корсаков, «Моцарт и Сальери»: импровизация Моцарта [предваряется] K^6_4 — D_7 [и начинается] уменьшенным вводным. «Китеж», 3-е действие (народ на площади, хор «Чудная небесная царица» прерывается видением Отрока). Моцарт, a-moll'ная Соната (D в седьмом Мт, СП начинается в Т; D не разрешается в тонику, так как тоника — в другом регистре).

Наложение — совмещение окончания предыдущего построения с началом последующего. Наложение — встраивание одного элемента формы в другой. От наложения зависит непрерывность движения (отсутствие цезуры), слитность структуры.

Наложение приводит к сокращению периода. Наложение предложений обозначается: 1 2 3 4 = 5... (смотри сонаты Моцарта). «Деревенская симфония» Моцарта («Секстет деревенских музыкантов»), I часть: 4-тактное 1-е предложение; 2-е предложение начинается с того же аккорда; т. 4 = т. 5.

Применяется очень часто, может применяться за пределами периода. «Часовня Вильгельма Телля»: окончание вводного предложения совмещается с первым тактом периода. Чайковский, 4-я симфония, Скерцо, средняя часть (на деревянные духовые накладываются медные).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Шуберт, Лебединая песня, №1 «Вестник любви»;
Брамс, Интермеццо ор. 118 №1;
Чайковский, «Евгений Онегин», Дуэт Татьяны и Ольги;
Моцарт, Соната №10 C-dur KV 330, Финал;
Гайдн, Симфония №98 B-dur, Менуэт;
Бизе, «Арлезианка», Пастораль;
Прокофьев, Классическая симфония, I часть, ГП;
Моцарт, «Дон Жуан», №10 Ария Донны Анны;
Мендельсон, Песня без слов №30 A-dur («Весенняя»);
Моцарт, Соната №7 C-dur KV 309, Финал;
Моцарт, Соната №9 D-dur KV 311, I часть, ГП;
Моцарт, Соната №3 B-dur KV 281, Финал, ГП;
Бетховен, 2-я симфония, Финал, ГП.

8.4.2000

Органическая неквадратность

Это неквадратность, органически присущая данной структуре. Некое собственное метрическое качество формы, не соотносимое с квадратностью, независимое от нее.

Органическая неквадратность находит применение в старинной музыке, григорианике, фольклоре (в тех случаях, когда слово не влияет на метр музыки — там, где есть распев: протяжные песни). Органическая неквадратность свойственна профессиональной музыке, которая зависит от старинной или фольклорной (Брамс, Барток, русские композиторы начиная с Глинки).

В классико-романтической музыке органическая неквадратность — явление не редкое, но и не рядовое, связанное с особыми случаями. Органическая неквадратность — явление множественное, обнаруживающее себя во множестве видов. Различаются органическая неквадратность в музыке строгого метра и свободного метра.

Органическая неквадратность в музыке строгого (регулярного) метра

В строгом метре промежутки между сильными долями равны. За исходное построение принимается не двутакт, а трехтакт. Двутакт может лежать в основании, если дальнейшее количество тактов не является степенью числа «2» (6, 12, 10). [То есть возможны] двутакты, сгруппированные в шеститакт по три. В результате образуются неквадратные структуры, основанием которых служит или удвоение трехтакта, или утроение двутакта, или сложение структуры из неравнодлительных составляющих.

Неквадратные периоды.

— Может быть **период из 12-ти тактов, основанный на удвоении исходного трехтакта**: (3 3)(3 3). Такой период самый употребительный. Моцарт, «Свадьба Фигаро», №28 Ария Сюзанны; Брамс, Венгерский танец №1 g-moll; Лист, «Как утро, ты прекрасна»; Даргомыжский, «Оделась туманами Сьерра Невада» (средняя часть). Период (3 3)(3 3) очень похож на квадратный, так как в [его] основе лежит удвоение.

— Реже встречается **12-тактный период, основанный на утроении двутакта**: (2 2 2)(2 2 2). Специфическая неквадратность ощущается здесь яснее. Моцарт, Дивертисмент D-dur KV334, III часть, Менуэт, трио (1 1 2 2)(1 1 2 2); Лист, Ноктюрн №3 «Грезы любви».

— **Период из неравнодлительных построений** (слагаемых). Состоит из комбинации двутактов и трехтактов в разных сочетаниях. Брамс, Вариации на тему Гайдна, тема (заимствована из лютеранских песнопений) — период из двух сходных предложений (3 2)(3 2).

Органически неквадратные предложения бывают как самостоятельные, так и в составе периода.

— **Большое предложение (3 3 1 1 1 3)** (дробление с замыканием): Моцарт, Квинтет g-moll KV516, Менуэт, трио.

Употребительные варианты схемы: Гайдн, Andante с вариациями f-moll (2 3 1 1 3); Моцарт, «Свадьба Фигаро», №20 Дуэт Сюзанны и Графини (3 3 1 1 2 3 2 2); Бетховен, Квартет G-dur ор. 18 №2, II часть (3 3 2 2 1 1 2); Скрябин, 2-я симфония, I часть, ГТ (3 3 1 1 3); Моцарт, Симфония №18 C-dur KV130, II часть (3 3 1 1 2 —1-е предложение, 3 3 2 2 — 2-е предложение). Моцарт, KV516 Квинтет g-moll, Менуэт, трио: (3 3 1 1 1 3)(3 3 — дополнение).

— Существуют предложения, которые применяются как **самостоятельные формы на правах большого предложения**: (3 3); (3 3 3); (2 2 2). Гайдн, Соната №16 (Peters) C-dur, II часть: (2 2 2); Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Утренний привет»: (2 2 2); Дебюсси, «Пеллеас и Мелизанда», 3-е действие, Мелизанда поет песенку: (2 2 2 с дополнением).

— Существуют **предложения как часть периода со схемой (3 1 1 3)**: Моцарт, Квартет B-dur KV458, II часть, Менуэт (тема менуэта — предложение со структурой 3 1 1 3).

— **Предложения, состоящие из неравнодлительных слагаемых** (фраз), встречаются редко. Применяются по особому поводу. Римский-Корсаков, «Садко», 4-я картина, 1-я песня Веденецкого гостя: стилизация музыки венецианских полифонистов (XVI в.); фригийский g; схема (2 3).

К органически неквадратным структурам применимы [понятия] расширения, дополнения и т. д. Моцарт, Рондо a-moll, 1-й эпизод F-dur: 9-тактное предложение, в основании которого — трехтакты (3 3 3), но следующие с наложениями; все замыкается 3-тактным дополнением.

Глинка, «Жизнь за царя», Песня Вани. Область органической неквадратности.

Формы, основанные на периодичности (повторности)

[Например,] (a a)(b b) (двутакты). Структура очень распространенная в фольклорной и производной от нее музыке: «У меня ль во садочке, у меня ль во прекрасном...[11]». Часть с повторением (a a) или (b b) называется **периодичность**, форма (a a)(b b) — **пара периодичностей**. Периодичностей может быть больше. Мусоргский, «Сорочинская ярмарка»[, Гопак]: (a a)(b b)(c c).

! Периодичность не располагает к завершению. Форма, основанная на периодичности, в принципе незамкнутая форма.

Периодичность может быть образована однотактами, чаще — двутактами, возможно — трехтактами. Повторение трехтакта: [2-я тема] в «Камаринской» Глинки; Римский-Корсаков: «Млада», 3-е действие, [Фантастическое] коло (хоровод); «Садко», Былина о Волхе Всеславиче; «Сказание о невидимом граде Китеже», 2-е действие, ц. 99 (Песня Гришки Кутерьмы): (a a)(b b)(c c) = (2 2)(2 2)(3 3).

---

[11] Плясовая из сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» (№31).

Формы производные и исключительные

Период из 3-х предложений. Обычно двенадцатитакт, но бывают периоды 24-тактные из 3-х восьмитактных предложений. Предложения замыкаются разными каденциями. Применяется как обычный период из 2-х предложений, только гораздо реже. 3-е предложение «лишнее», так как не соответствует квадратной схеме.

Период из 3-х предложений — форма производная, происходящая от удвоения одного из нормативных предложений периода из двух несходных предложений. Удвоенное предложение [оканчивается] другой каденцией: (a b b); (a a b).

— Наиболее употребительна форма, образованная удвоением придаточного предложения с другой каденцией (abb). Моцарт, Симфония №36 C-dur, Финал, ГП (Мт = 4/4); Бетховен, «Майская песня» ор. 52 №4 [— период из 3-х больших предложений]; Шопен, Мазурка B-dur ор. 7 №1. Часто 2-е предложение имеет каденцию полную несовершенную, 3-е — полную совершенную. 3-е предложение очень напоминает расширение. *Легче* в вокальной музыке: если 3-е предложение повторяется с тем же текстом, значит — это расширение. [«Свадьба Фигаро»,] Ария Фигаро «Мальчик резвый...»: формально здесь 3-е предложение[, хотя и с теми же словами].

— Очень употребительна форма, образованная удвоением 1-го предложения (aab). Гайдн, Симфония №102 B-dur, Финал. Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Ревность и гордость»: период (a a b), где «b» повторяется с той же каденцией [на правах] дополнения. Шопен, Мазурка a-moll ор. 59 №1; Мясковский, «Воспоминания» ор. 29, №4.

— Существуют формы (a b c) и (a a a). Эти формы гораздо более специфичны и самостоятельны, не являются производными от обычного периода. Обе малоупотребительны. Период из несходных предложений (a b c): Моцарт, Квартет C-dur KV 465, II часть. Период (a a a): Гайдн, Симфония №83 g-moll «Курица», I часть, ГП ([есть] большое расширение); Дворжак, Концерт для виолончели, II часть; «Князь Игорь», Плач Ярославны, 2-й эпизод («Ох ты, ветер, ветер буйный»).

— [Промежуточная форма с признаками периода из 3-х предложений и простой 3-частной формы.] Иногда период из 3-х предложений имеет неустойчивое 2-е предложение, например, секвентное; такое 2-е предложение напоминает середину простой формы. Моцарт, «Ночная серенада» D-dur KV 239, II часть, Менуэт. Такую форму лучше объяснять как простую 3-частную, где I часть — 4-тактная. Моцарт: Симфония №25 g-moll, Менуэт; Симфония №36 C-dur, II часть.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Сочинить периоды из 3-х предложений разных видов, по меньшей мере три:
1) с удвоением 2-го предложения; 2) с удвоением 1-го предложения; 3) типа (a b c); 4) типа (a a a).
[Анализировать:] Брамс, романс «Утро» ор. 49 №1;
Глинка[, «Жизнь за царя»], Песня Вани;
Чайковский, Фортепианное трио, II часть, Тема;
«Князь Игорь», 2-й хор бояр;
«Садко»: 1-я картина, Хор новгородских гостей (группировка тактов!); Былина о Волхе Всеславиче;
Мануэль де Фалья, 7 испанских народных песен, №6;
Бетховен, 8-я симфония, I часть, ГП;
Моцарт[, «Свадьба Фигаро»], обе арии Керубино;
Гайдн, Симфония №96 D-dur, Менуэт;
Глинка: романсы «О, память сердца», «К Молли», «Зацветет черемуха»,
«Давно ли роскошно ты розой цвела».

15.4.2000

Исключительные формы.

— К числу самых малоупотребительных относится период из 32 тактов (32 Мт, а не Гт). 32 реальных такта — очень большое построение; как единая форма слухом не охватывается. Специального названия нет, [возможное —] **увеличенный период**. 32-тактный период — масштабное удвоение большого периода, инвариант большого периода. Шопен: Полонез As-dur ор. 53; Полонез-фантазия ор. 61 (16-тактный период оканчивается на D, затем повторяется и оканчивается на T). Иногда это инвариант сложного периода (период повторен с разными каденциями): концертные вальсы Глазунова (и D-dur, и F-dur); Шуберт, Музыкальный момент cis ор. 94 №4; Глазунов, Этюд C-dur ор. 31 №1; Скрябин, 2-я симфония, I часть, ГТ (3 3 1 1 3 — 1-е предложение, 4 4 2 2 4 — 2-е предложение + расширение).

— Гораздо более употребительна форма **малого предложения**, применяемого не только как часть малого периода, но и как самодостаточная, автономная форма изложения темы — на правах 8-тактной формы. [То есть малое предложение, четырехтакт,] применяется как большое предложение либо как

период, но реже. К малому предложению относится большинство характеристик [уже] известных форм. Это самостоятельная экспозиционная форма. Применяется в абсолютном большинстве случаев как 1-я часть простой 2- или 3-частной формы. [Здесь] заключительная каденция обязательна, срединный характер последующего обязателен.

NB Малое предложение не может быть образовано повторением двутакта. Точное повторение не дает нового качества.

Когда малое предложение является I частью простой формы, оно повторяется (обозначается знаками репризы). Малое предложение непременно заканчивается каденцией, в принципе — любой (полной, половинной). Если заключительная каденция на D, кажется, что это 1-е предложение периода. Все зависит от продолжения: если [дальше] — неустойчивое построение срединного типа, то [это значит, что с окончанием] четырехтакта кончилась I часть формы. Бах, «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах»[12], Полонез g-moll; Бетховен, Соната №13, I часть; Брамс, хор «Розмарин»; Чайковский, Романс для фортепиано ор. 5; Шуман: «Туман уронил слезинку одну»; начало «Карнавала» (с расширением); Чайковский, «Нет, только тот, кто знал» (Мт = 2Гт).

Специального названия малое предложение не имеет.

Если в четырехтакте двутакты сходны, это не период! Моцарт, балет «Безделушки» (играют по одному инструменту на партию; сюжет — пастораль), №7 Adagio: простая 3-частная форма (a b a), каждая из частей по 4 такта, части повторяются, основная форма изложения темы — четырехтакт. Барток, «Детям», №22: 4-тактное предложение — самостоятельная форма.

— **16-тактное предложение — увеличенное предложение.** Структура (4 4 2 2 4). Шестнадцатитакт — крупная форма, масштабное удвоение; инвариант большого предложения. В отличие от большого предложения, в ней есть пограничные знаки: практически всегда есть серединная каденция. Малоупотребительная форма. Легко *соскальзывает* в 2-частную форму, различия — только в применении. [Если это] ГП в сонатном allegro — скорее увеличенное предложение (Фортепианный квартет g-moll Моцарта); если I часть в менуэтах — 2-частная форма. Форма не имеет конструктивной прочности, легко распадается. Лист, Годы странствий, «Женевские колокола» (II часть сложной 2-частной формы, Мт = 2Гт); Чайковский, Тема с вариациями ор. 19 №6, тема; Моцарт, квартет A-dur KV464, ГП; Мендельсон, Симфония A-dur, III часть. Участок дробления в увеличенном предложении очень ясный (точное повторение [мотивов], часто секвенции). Танеев, кантата «Иоанн Дамаскин», II часть: расширение на участке дробления.

Метрический такт и графический такт[13]

[Признаки структуры Мт = 2Гт.] Гармонический пульс 2 такта. Это относится в первую очередь к каденционным тактам. В то же время это не всегда признак [структуры] Мт = 2Гт. Гораздо более доказательный признак несоответствия Мт и Гт — [если] гармония задерживается и разрешается в разных тактах. Выдержанные звуки в мелодии: Брукнер, 4-я симфония «Романтическая», ГП (на фоне тремоло струнных на тоническом трезвучии у corno solo «мотив природы»). Дополнительный признак для определения метрического такта в вокальной музыке — расстановка ударений: метрическое ударение в словах совмещается с метрическим ударением в музыке. «Кармен», Хор молодых людей (1-й записанный такт — затакт, сильная доля — во втором). Глинка, «В крови горит огонь желанья» (Гт = 3/8, на самом деле — 6/8 с затактом).

Прочие варианты записи реального такта.

1) 2Мт = Гт [или Мт = $\frac{1}{2}$ Гт]. Примеров много у Моцарта. Таким образом обычно записывается малый период со сложным размером.

2) Мт = 3Гт. Вариант записи метрического такта 9/4 или 9/8. Глинка, «Давно ли роскошно...»; Чайковский: «Серенада Дон Жуана» (с тональной репризой); «Кабы знала я, кабы ведала»; Гайдн, Квартет ор. 20 №4, I часть.

3) Редко — Мт = 4Гт (для упрощения нечитаемого текста). Шопен, 1-е скерцо; Шуман, Танцы Давидсбюндлеров, №15, середина; Бородин, «Князь Игорь», Увертюра, ПП. Обычно бывает в вальсах: Чайковский, «Спящая красавица», Вальс; Штраус, «На прекрасном голубом Дунае».

[12] Имеется в виду издание под редакцией Л. И. Ройзмана (М., 1963).
[13] Практические советы по метрическому анализу см. выше, на с. 81–82.

Перемена величины Мт. Часто сопутствует появлению новой темы. Рахманинов, Прелюд №2 ор. 32 C-dur: период начинается на 4/2, середина на 2/2. Лист, 2-й концерт, ГТ (главное предложение в периоде — 3/4, придаточное — 6/4). Моцарт, Дивертисмент D-dur KV 334, V часть Менуэт, 1-е трио (модулирующее предложение 1 1 2 2 с вводным построением). Иногда перемены Мт следуют одна за другой, [тогда это] музыка свободного метра (Мусоргский).

Внештатная ситуация — перемена Мт в соединении с расширением: ***необъяснимо***. [Например, «Жизнь за царя», Рондо Антониды: расширение с переменой Мт во 2-м предложении.]

22.4.2000

ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

Простые формы суть двух и трехчастные однотемные формы, в которых начальная часть — в форме периода/предложения, остальные — в форме периода/предложения или какой-либо однопорядковой форме. Простые формы — самые употребительные.

Однопорядковые формы [в данном случае] — производные от периода и предложения, включая неустойчивые ([например,] ходообразный период), и соразмерные по величине и развитости периоду/предложению. В эти формы период и предложение не входят как составная часть.

Части простой формы обозначаются римскими цифрами или строчными латинскими буквами. Нумерацию тактов в каждой части формы лучше начинать заново.

Внешне очень часто простые формы могут походить на сильно развитые периоды или предложения. Принципиальное отличие: в простой форме есть построение (часть), развивающее или продолжающее I часть. Части [простой формы] различаются по функции.

Функции частей. I часть — устойчивая начальная часть. Служит для экспонирования тематического материала, изложения темы. II часть имеет функцию развития или продолжения.

Завершающее построение необходимо во всех простых формах. В зависимости от того, как соотносятся развивающее и завершающее построения, различаются 2 основных вида простых форм:

1) простая двухчастная, в которой развивающее и завершающее построения составляют единую часть, и

2) простая трехчастная, в которой развивающее и завершающее построения составляют две разные части.

Свойства и признаки простых форм.

1) Простые формы однотемны. Тема в простой форме — исходная музыкальная мысль, изложенная в I части в виде периода или предложения. I часть — всегда тема. Ведущее значение темы определяется ее начальной позицией. Тема обладает способностью к развитию (у всякой темы есть некая ***потребность в развитии***).

Развитие есть продолжение темы во II части, основанное на преобразовании темы (Бетховен, 4-я соната, III часть, т. 25). Продолжение есть развитие во II части, основанное на материале новом или обновленном (Бетховен, 7-я соната, Менуэт, т. 17). Когда неважно, развитие это или продолжение, [можно говорить] развитие/продолжение.

> Новый материал — очевидным образом не связанный родством с ранее изложенным.
>
> Обновленный — несомненно отличный от ранее изложенного, в котором может прослеживаться зависимость от исходного.

Использование во II части нового материала не противоречит однотемности: новый материал не является темой, не достигает ***статуса темы***, поскольку вводится во II части — неустойчивой по форме и гармонии. Изложение его — неэкспозиционное. Этот материал не несет самодостаточной музыкальной мысли, существует лишь ***при теме***, сопутствует ей; никогда не бывает в достаточной мере контрастным. Новый материал есть иное продолжение того же.

Новый тематический материал слышен как 2-я — побочная тема при том условии, что вводится ходом (как ПП в сонатной экспозиции). Если хода нет, то ПТ заявляет о себе как 2-я тема только [при условии, что] все темы будут излагаться в формах более развитых, чем период и предложение (то есть в 2- или 3-частной форме).

2) Простые формы однотональны. Нет 2-й темы — носительницы новой тональности в устойчивом ее виде. Простые формы в принципе отднотональны. ***Не любят*** оканчиваться в другой тональности. Бывают исключения — модулирующие формы, например: Чайковский, «Ночевала тучка золотая» (As-dur → f-moll). Чаще всего такие формы включаются в более сложную форму. Глазунов, Мазурка ор. 25 №3; Хиндемит, Ludus tonalis, 1-я интерлюдия.

3) Простым формам присущи связность и цельность. Части их находятся во взаимодействии и *пребывают в соотношении* (не присоединены механически). Связность проявляется как однородность — во всех частях формы тот же темп, размер, часто — мотивы, фактурный рисунок. Иногда меняется рисунок, а перемена размера, темпа соответствуют природе не простых, а сложных форм. Цельность не противоречит отчетливости границ между частями. В большинстве случаев границы обозначаются каденциями. Части примыкают непосредственно одна к другой.

Связность (связанность) — родство или та или иная общность частей (части строятся на одном материале, пребывают в одной тональности, одном размере и т. д.).

Цельность — совокупность всех составляющих, вместе имеющих значение, отличное от значения каждой части отдельно.

[Противоположные свойства] — раздельность и сложенность (неслитность и несвязанность переходами).

4) Части простых форм (I и II в 2-частной, I, II и III в 3-частной), как норма, равновелики. Техническое условие их сопоставимости — так называемая соразмерность, возможность приложения меры. В простых формах чрезвычайно важна организующая сила метра. Звуковая архитектура простых форм — это соотнесенность временных объемов. Форма I части — условная мера. Протяженность начального периода отражается в протяженности II части. Таким образом, между I и II частями существует пропорциональность, которая воспринимается как нечто правильное.

Существенно название: «простые формы». Почему простые? Их отличают
— несложное или кажущееся несложным содержание;
— сравнительно малая величина;
— формообразование путем простого сопряжения частей.

Термин «простые» нужен для того, чтобы отличать формы от «сложных» (сложные — неоднотемные).

И все-таки [это] малоудовлетворительный термин: в прямом значении [слово не соответствует сути формы]. Более точен другой — малые формы.

Простые формы называют также песенными. «Песенная форма» — буквальный перевод немецкого Liedform. Термин узаконил немецкий теоретик Адольф Маркс (4-томное «Учение о музыкальной композиции», 1837—47 гг.). В XIX — XX вв. термин стал общепринятым, Танеев и Аренский использовали его в учебниках. Термин [«песенная форма»] плохой. Liedform, Lied — понятие гораздо более широкое, чем «песня»; по немецки слово обозначает и песню, и всякую, не только вокальную, музыку с четкой метрикой, музыку коленного, или периодического, склада.

Коленный, или периодический, склад. Это название XIX и нач. XX вв., относящееся к музыке песенных форм. «Колено» — отдельная фигура в танце (движение в одном направлении). В музыке ему соответствует одна часть песенной формы (начальный период — «первое колено», 2-й восьмитакт — «второе колено»). Различаются «двух-» и «трехколенные» танцы.

Таким образом, в термине Lied скрыта идея, что первоисточником музыки «коленного склада» было распевание слов текста (во времена Мартина Лютера каждому слову стиха соответствовала нота, и метрическая организация стиха «глубоко врезалась» в сопутствующую музыку. То есть название имеет исторический подтекст). Четкая метрическая организация стиха оказала сильное влияние на квадратность, равнодлительность частей. Термин Liedform подразумевает приоритет метрического начала, но совершенно не определяет тип мелодики и жанр. Как название рода форм термин «песня» вводит в заблуждение: песенная форма не подразумевает песенную мелодику. [Учебник] Аренского, §116: «в песенной форме пишутся танцы». Однако по-русски «песня» — прежде всего жанр и тип мелодики.

Учебник Маркса правилен в идее. Маркс противопоставляет не простые и сложные формы, а «песни» и «рондо». [Термин] «рондо»[, однако,] применен неудачно ([у Маркса, например, в это понятие входят] медленные части симфоний, построенные как двухтемные с переходом).

Простая двухчастная форма

Форма, I часть которой — в форме периода/предложения, II — также в форме периода/предложения или в форме иной, содержащей развитие/продолжение и завершение целого. Построения, вместе составляющие II часть, функционально разнятся.

Главные структурные показатели. По продолжительности части, как норма, равны. В большинстве случаев это (8 + 8), реже (16 + 16). Прочие соотношения возможны, но встречаются как исключения. По тематическому содержанию части однородны, II часть на материале первой или обновленная. По характеру экспрессии части одинаковы или различаются как оттенки [одного и того же]; малый объем формы не оставляет времени для осуществления контраста.

По гармонии части, как норма, различаются — таково естественное условие гармонического роста. I часть, как норма, устойчива. II часть — с гармоническим движением. Бывает и обратное: II часть может быть и гармонически менее подвижной, когда имеет характер припева или смысл заключения (Чайковский: Детский альбом, «Итальянская песенка»; «Евгений Онегин», Куплеты Трике).

По форме части могут излагаться по-разному, например, I часть — в форме периода/предложения, II часть — в форме гармонического хода с каденцией. Могут быть одинаковыми — с симметричной [структурой]: I часть (2 2 1 1 2), II часть (2 2 1 1 2).

Эстетические качества. Простота и лаконичность. Однородность (несоставной характер) целого. Элементарность. Несложность содержания как выражение [его] однозначности и ясности конструктивного принципа. Использование минимума возможных средств. Бетховен, 9-я симфония, Тема радости.

> Простота — это легкая доступность для понимания, не исключающая ни серьезности, ни глубины. Простота не есть примитивность. В ней сочетаются доступность и значительность. Простота — труднодостижимое качество.
>
> Элементарность — несложность взятого за основу принципа.

Применение. Самостоятельные инструментальные и вокальные произведения, хоровые (Чайковский, [романс] «Растворил я окно»; хор Танеева «Венеция ночью» на слова Фета). Танцы или пьесы танцевального характера (все вальсы Шуберта). Прелюдии (Прелюдия Es-dur Рахманинова). В 2-частной форме может быть написана часть более крупного целого, например, цикла миниатюр (Шуман, Любовь поэта, №3 «И розы, и лилии»). Форма оперного или балетного номера («Аида», начало 2-го действия, №7 Хор женщин). 2-частная форма может быть в составе более крупной формы (Бетховен, Скрипичная соната F-dur, Скерцо), может быть ГП в рондо-сонате, темой вариаций.

[Части формы.] Весьма употребительно повторение частей 2-частной формы: (a a b b) или (a a' b b'). Реже повторяется только I часть: (a a b) или (a a' b). Еще реже повторяется II часть: (a b b) или (a b b').

У 2-частной формы как самостоятельного произведения ([чаще] вокальное, реже инструментальное) могут быть вступление и заключение (необязательные части). Не входят в основной корпус формы, но способствуют обстоятельности высказывания, завершенности целого. Вступление может быть коротким — 1–2 аккорда (Рахманинов, «Сон»); задает тональность и [вводит] тему. Употребительны более развернутые вступления — 2–4 такта, имеющие «установочный» характер: *загружается* гармония, определяется мотивный состав, фактурный рисунок, предваряется общий выразительный облик (Глинка, «Жаворонок»). Различать вступление и вводное построение! Вступление относится ко всей форме, не встраивается в начальный период. ***Вступление приводит в движение музыку.*** Вводное построение — тематическая составляющая периода, относится только к периоду.

Виды простой 2-частной формы:

1) репризная; 2) безрепризная со множеством разновидностей.

Разновидности различаются только по устройству и мотивно-тематическому составу II части. Устройство первых частей во всех случаях одинаково.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Скрябин, Вальс ор. 38;
Метнер, Сказка ор. 26 №3;
Шуберт, Соната ор. 120 A-dur;
Моцарт, Симфония №41, Менуэт;
Рахманинов, Концерт №1, II часть, ГП;
Григ, ор. 58, №2 «Норвегия»;
Глинка, Вальс-фантазия;
Вагнер, Увертюра к «Тангейзеру»;
Бородин[, «Князь Игорь»], Ария Кончака;
Брамс, Симфония №1, II часть;
Глинка, «Я здесь, Инезилья»;
Скрябин, Симфония №2, IV часть.

29.4.2000

I часть простой 2-частной формы называется «начальный период» или «начальное предложение». Очень простая. Функция — изложение темы. Уместен экспозиционный склад. Характерна квадратность (как простейший принцип организации); отступления от квадратной основы возможны, но бывают очень небольшие.

Формы первых частей. Преобладают 8-тактные формы. 16-тактные применяются намного реже: это свойство безрепризной разновидности. Обычно начальная часть — малый период из сходных предложений; если большое предложение, оно будет очень ясным. В произведениях песенного жанра встречается двойное предложение («Венецианская ночь» Глинки).

Тонально-гармонически I часть устойчива, функционально определенна, отчетлива по аккордовому составу. Начальный период может быть как однотональным, так и модулирующим (в доминанту или параллель). Более далекие модуляции — в музыке позднейшей (Рахманинов, «Утро», начальный период: F-dur → E-dur). Период из разнотональных предложений обычно модулирующий (Бетховен, Багатель F-dur).

I часть, как норма, заканчивается каденцией — чаще полной, реже половинной. Шуберт, Лебединая песня, «Голубиная почта»: начальный период кончается каденцией на D. Чайковский, «Отчего?» ор. 6 №5 (Мт = 2Гт = 24/8!): заключительная каденция на VI ступени.

Обычно II часть непосредственно примыкает к первой, но, особенно в вокальных образцах, иногда встречаются небольшие переходы, связки.

В I части возможны достаточно объемные расширения и дополнения. Хор Танеева «Венеция ночью»: расширение полифоническими средствами.

Исключительные случаи. В музыке XIX – начала XX вв. в I части возможна органическая неквадратность: Песенка Мелизанды из оперы Дебюсси; Шуберт, Прекрасная мельничиха, №8 «Утренний привет»; «Садко», 6-я картина «В подводном царстве», явление Старчища («Ай, не в пору расплясался Царь морской»).

Малое предложение как I часть 2-частной формы бывает, но редко. Шуберт, Соната A-dur ор. 120, Финал; Моцарт, песня «Немая грусть»; Глинка, «Грузинская песня»; Танеев, хор «Сонет Микеланджело».

Большое (16-тактное) предложение как I часть 2-частной формы: Шуберт, Зимний путь, «Оцепенение» (4 4 2 2 4).

Период из 3-х предложений — редкость. Моцарт, Соната №12 KV 332 F-dur, I часть, ГП; Шуберт, Квинтет C-dur, II часть, ГТ; Танеев, хор «Песня короля Регнера».

Сложный период тоже малоупотребителен. Гайдн, Квартет D-dur ор. 76 №5, I часть; Шуберт, Вальс Des-dur ор. 9 №14.

Особенно в поздней музыке встречаются 2-частные формы, где I часть не замыкается каденцией. Бородин, Квартет №2, I часть, ГП; Мясковский, 6-я симфония, I часть.

Редко I часть строится в форме соединенных предложений или ходообразного периода. Лист, «Как утро, ты прекрасна»; Лядов, пьеса «Гримасы».

Простая двухчастная репризная форма

Простая двухчастная форма, II часть которой представляет структурное единство развивающего/продолжающего (Р/ПП) и заключительного (ЗП) построений, причем в последнем предполагается возвращение одного из предложений начального периода или какой-либо из половин начального предложения.

Развивающее/продолжающее построение называется серединой, завершающее — репризой. По объему середина относится к репризе так же, как I часть ко II (4 : 4 = 8 : 8). 2-частную простую репризную форму отличает пропорциональность частей и целого. Это совершенная классическая форма. Из всех разновидностей 2-частной формы репризная — самая стабильная. Существует одинединственный композиционный план для 2-частной репризной формы.

Применение не отличается от применения 2-частной формы в целом. Но, поскольку реприза — мощный и надежный фактор завершения, репризная форма наиболее уместна и естественна в инструментальной музыке (не нуждается в поддержке текста).

Середина — начальное 4-тактное построение II части, имеющее функцию продолжения, развития. Середина оттеняет начальную часть гармонически, иногда тематически. Середина иначе называется «продолжающий участок», «развивающий отдел».

NB Середина не есть средняя часть.

Середина с тонально-гармонической стороны. Есть устойчивые и неустойчивые середины.

Неустойчивые — самые употребительные (раз гармоническая неустойчивость — значит, середина). Для них характерно преобладание нетонических аккордов (то есть не-тоника — *на видном месте*, на сильных долях). Середина обычно кончается на D (Бетховен, 4-я соната, Финал). Очень часто — на доминантовом ОП (1-я соната, II часть, ГТ). Могут выдвигаться аккорды субдоминантовой группы (10-я соната, II часть). Нетонические аккорды могут быть усилены побочными доминантами ([например,] D к II низкой ступени). Если преобладают нетонические аккорды, середина неустойчивая. Срединной неустойчивости может способствовать перегармонизация мелодии начального восьмитакта. Середина может быть введена сопоставлением. Самый употребительный [способ изложения в середине] — секвенция.

Устойчивые середины гораздо менее употребительны. Устойчивыми называются те середины, в которых *себе довлеет* тоника основной тональности. Моцарт: Соната KV 331 A-dur, тема; Немецкие танцы, [KV 600] №5; Брамс, Немецкие народные песни, №2 «О, милая дева»; Чайковский, «Мой гений, мой ангел, мой друг».

Мотивно-тематическая сторона. Различаются середины на материале темы и на новом материале.

Середины на материале темы называются развивающими или развивающего типа. Как правило, мотивы начального периода приводятся в измененном виде (главным образом тонально-гармоническими средствами). Разработочное развитие [встречается] редко (*не хватает времени*). Пример: Гайдн, Симфония №84 Es-dur (из «Парижских»), II часть (начальный период однотональный из 2-х сходных предложений, в середине — побочная D, мотивное вычленение, реприза с вертикальной перестановкой голосов).

Середины на новом материале называются продолжающими или продолжающего типа. Вводимый новый материал может быть достаточно ярким, но никогда не бывает контрастным; воспринимается как некая светотень. Скрябин, Фортепианный концерт, II часть.

Построение. Со структурной стороны середина — это *дважды два*, следование двутактов (2 2). Возможно (1 1 2). В контексте всей 2-частной формы середина оказывается участком дробления. Дробность середины и есть срединная неустойчивость, осуществляемая метрическими средствами. Окончание середины может быть четким, иногда напоминает окончание 1-го предложения, часто на D, но не обязательно. Либо окончание середины может быть сглаженным: середина перетекает в репризу. Этому способствует отсутствие выраженной каденции и, например, то, что начало репризы может быть очередным звеном секвенции. Слитности середины и репризы способствует то, что реприза начинается с нетонической гармонии. Брамс, песня «В зеленых ивах дом стоит».

Реприза завершает форму. Обозначает возвращение после развития или [изложения] нового материала. Мощный завершающий фактор. В репризе возвращается чаще придаточное предложение, реже — главное; то же — в большом предложении.

Реприза может быть точной. Такие репризы свойственны простой или *видимо простой* музыке. Моцарт, 5-я сонатина D-dur, Полонез; Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Любимый цвет».

Чаще в репризу вводятся изменения, прежде всего гармонические. [Во-первых,] для усиления устойчивости. [Например,] в репризе используется 2-е предложение начального периода, а начальный период — модулирующий: необходимы изменения («Я вновь с тобой, о друг мой милый» — менуэт из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»; в подлиннике — Ария для голоса со струнными[14]). [Во-вторых,] перемены могут быть гораздо более основательными, если композитору хочется разнообразить звучание. Для этого часто применяется перегармонизация. Бетховен, 7-я скрипичная соната, II часть; Глинка, «Жаворонок» (реприза в виде [продолжения] секвенции).

Возможны мотивно-тематические изменения. Если они ограничиваются внешним варьированием, то [всё] просто, но бывает, что материал перерабатывается. Мотивы могут иначе комбинироваться, [тогда] имеет смысл говорить о том, что это новое завершающее построение на старом материале. Моцарт: «Дон Жуан», Финал 1-го действия, Менуэт; музыка к балету «Безделушки», №11 Паспье.

В репризе могут быть изменения, касающиеся изложения, в том числе с помощью полифонических средств. Моцарт, Кларнетовый квинтет, Финал (в форме вариаций): тема в репризной 2-частной форме, середина усложнена бесконечным каноном, а реприза — 3-голосной имитацией с удвоением голосов.

---

[14] Бах, ария «Bist du bei mir...» (BWV 508). В «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» под редакцией Л. Ройзмана №25.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Глинка, «Венецианская ночь»;
Брамс, хор «Розмарин»;
Глинка, «Руслан и Людмила», №15 танцы;
Шуман, Лесные сцены, «Вещая птица»;
Скрябин, Фортепианный концерт, II часть, тема;
Бетховен, 5-я скрипичная соната, Скерцо;
Григ, романс «Принцесса»;
Шуберт, Прекрасная мельничиха, «Утренний привет»;
Танеев, романс «Сталактиты»;
Рахманинов, «Ночью в саду у меня»;
Прокофьев, «Мимолётности», №№5, 18.
Сочинить: тему для вариаций; романс или песню.

6.5.2000

Отличия простой 2-частной репризной формы от 3-частной с сокращенной репризой

Наличие одного предложения в репризе считается признаком простой репризной 2-частной формы. Но есть много примеров простой 3-частной формы с 4-тактной репризой. [Таким образом,] для различения простой 2-частной и простой 3-частной нельзя руководствоваться тем, что в репризе — одно предложение. [Важно, что] в 3-частной форме середина и реприза — самостоятельные части, в ней слышимы три части, а не две.

Форма трехчастна, если:

— реприза в форме полного периода или большого предложения;

— I часть в форме большого — 16-тактного периода;

менее безусловные признаки самостоятельности середины и репризы:

— реприза велика и динамизирована;

— середина развита;

— есть четкая каденция, отделяющая середину от заключительной части, и цезура;

— есть связка между серединой и репризой;

— реприза внешне сильно отличается от середины (фактура, динамика). Скрябин, Прелюдия ор. 11 cis-moll.

— Медленный темп, развернутое изложение, развитая фактура, Мт = 2Гт способствуют слышимости формы как 3-частной. Рахманинов, прелюдии D-dur, c-moll.

Простая двухчастная безрепризная форма

Двухчастная форма, части которой различны постольку, поскольку II часть основана на материале новом или обновленном в мере, не позволяющей считать ее заключительное построение возвращением какого-либо из предложений начального периода (какой-либо из половин начального большого предложения).

Сравнительно с репризной безрепризная форма организуется более разнообразно. В I части употребительны 8- и 16-тактные периоды/предложения. Не редкость — разная величина (протяженность) частей. Части могут различаться по своей значимости. Например, музыкальное содержание выражено в I части, роль II части — досказывание, подтверждение. Алябьев, «Соловей»: II часть — сильно развитое дополнение; [«Евгений Онегин»,] Куплеты Трике. Возможна смысловая инверсия: I часть носит характер предварительный или вступительный. Это особенно хорошо в вокальной музыке с подходящим текстом. Танеев, хор «Сосна» (место действия менее важно, чем то, «о чем думает сосна»).

Отсутствие репризы освобождает разные возможности подхода к форме.

Применение. Принадлежит более вокальной музыке, чем инструментальной. Форма без репризы нуждается в дополнительном замыкающем факторе. [То есть для целостности формы] нужен метрически организованный поэтический текст, [которому бы соответствовала музыкальная] форма, свободная от предсказуемости, не самодовлеющая, способная повторять изгибы текста.

Основные разновидности: 1) простая 2-частная с «серединой»; 2) со II частью в форме периода/предложения; 3) с периодообразной II частью.

Безрепризная с «серединой». II часть состоит из развивающего/продолжающего и заключительного построений. Они равны по продолжительности, каждое соответствует половине I части. Форма напоминает репризную, но, в отличие от нее, здесь невозможна устойчивая середина.

«Середина» всегда неустойчива. Средства создания срединной неустойчивости — как в репризной (аккорды нетонической функции усилены побочными доминантами, возможен доминанто-

вый ОП, очень часты секвенции). Моцарт, песня «Детские игры»; Бетховен: 27-я соната, Финал, ГП; 32-я соната, Ариетта, тема; Глинка, «Венецианская ночь»; Моцарт, Концерт A-dur №23, Финал ГП; Шуберт, Зимний путь, «Блуждающий огонек»; Григ, «Избушка». Могут быть устойчивые гармонии, но не в основной тональности (32-я соната, Ариетта, тема).

Для заключительного построения специального термина нет, а так — завершающая часть или [завершающее] построение. По функциональному назначению аналогично репризе. Чайковский, романс «Отчего?» (Мт = 2Гт). Основная тональность ясно выражена, но завершающая часть не обязательно начинается с тоники. 27-я соната [Бетховена], Финал: завершающая часть начинается в S; Гайдн, Симфония №84 Es-dur, Финал: завершающая часть начинается отклонением в S.

Середина и завершающее построение часто разграничиваются, но могут и сливаться. Судить о границе (искать границу) нужно по метрически сильному 4-му такту либо по собственно музыкальным свойствам (например, кончается секвенция — и пошло что-то более устойчивое).

Материал II части обычно не контрастный, новый, возможно использование переработанных мотивов I части. Гайдн, Симфония №84 Es-dur, Финал; Моцарт, «Тоска по весне».

Безрепризная форма со II частью в форме периода/предложения. Эту форму отличает составная природа. В ней периоды прибавлены один к другому, она больше совокупность, чем структура. II часть не столько продолжает, сколько оттеняет первую. Функциональная зависимость частей ослаблена. II часть строится на материале, не зависимом от I части, иногда — на совсем новом материале или обновленном так, что связь частей не очевидна (Бетховен, 16-я соната, Финал). Мотивная общность не исключена, но не характерна.

[Налицо] необязательность общего для всей формы гармонического роста (Чайковский, Детский альбом, №15 «Итальянская песенка»). Подтверждается тем, что части могут быть в разных тональностях, чаще в одноименных, иногда в параллельных. «Кармен», Хабанера: d-moll – D-dur. В отдельных случаях самостоятельность [материала] может достигать уровня тактового размера [— то есть он разный в разных частях формы] и даже темпа. Даргомыжский, «Ты хорошенькая».

Чаще всего форма образуется сложением (период + период), но бывают другие варианты. Брамс, «Венгерские танцы», №1 g-moll: I часть — Мт = 2Гт, (3 3 3 3); II часть — Мт = Гт, (4 4 4); каждая часть — 12-тактное предложение [с варьированными повторениями].

Форма период + период в принципе простейшая, чем и объясняется ее применение: в музыке *видимо несложной*. В танцах, «номерах» вальсов (Штраус, «На прекрасном голубом Дунае», №№4–5), песнях, произведениях песенного характера («Вольный стрелок»: №4 Песня Каспара; №14 Хор подруг невесты), небольших инструментальных сочинениях. В музыке высоких жанров это редкость, а если попадается, то обязательно с [усложнением]. Моцарт: «Песнь о свободе» (неквадратность); 23-й концерт, ГТ II части. Используется в советской массовой песне (Милютин, [Лирическая] песенка из кинофильма «Сердца четырёх»).

Форма безрепризная с периодообразной II частью. Относится к самым употребительным в вокальной и инструментальной музыке! Бетховен, 23-я соната, II часть, тема; Моцарт, песня «О, цитра ты моя»; «Аида», №7 Хор женщин; Скрябин, Экспромт ор. 10 №1, средняя часть Fis-dur. Периодообразная II часть мотивно и метрически складывается подобно периоду, имеет обычную тактовую группировку (2 2)(2 2), (1 1 2)(1 1 2) etc., четырехтакты обычно сходны. Но периодом форма не является, так как гармония не вполне экспозиционного типа. [То есть] 1-я половина II части не отвечает нормам экспозиционной устойчивости (присутствуют срединные признаки), а 2-я половина II части всегда устойчивее 1-й половины (каденция всегда в основной тональности). Для периодообразной II части характерно существенное обновление со стороны ритма, нормативно введение неконтрастного нового материала; использование материала I части в этой форме малотипично. Шуберт, Зимний путь: №6 «Водный поток», №5 «Липа»; Шостакович, «Песня о встречном».

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Шостакович, «Песня о встречном»;
Соловьев-Седой, «Вечер на рейде»;
Милютин, Лирическая песенка из кинофильма «Сердца четырех»[15];
Танеев, хор «Сосна»;
Моцарт, 23-й концерт KV 488: Финал, ГП; II часть, ГТ;
Григ, «Избушка»;
Скрябин, ор. 11, №12 gis-moll;
Брамс, песня «Жмурки» ор. 58 №7 (сборник «10 песен для голоса и фортепиано»);
[Шуберт,] Зимний путь, №6 «Водный поток».
Сочинить по одному примеру на каждую из 3-х форм.

[15] Соседство Моцарта и Брамса — и Милютина с Соловьевым-Седым в одном задании можно, вероятно, объяснить своеобразным кокетством, а именно желанием Виктора Павловича поразить учеников неожиданной лояльностью к эстрадному жанру. Важнее, однако, то, что эти песни он действительно очень ценил и считал их превосходными.

20.5.2000

Формы производные от основных видов простой 2-частной формы (неосновные)

Объединяются по внешним признакам. Сравнительно малоупотребительны.

1) **Форма со II частью в характере заключения** (типа заключения). Определена названием. В смысловом отношении назначение II части — в подтверждении, досказывании, уточнении музыкального содержания, в основном уже высказанного. Брамс, «Девичья песнь»; Чайковский: «Я ли в поле да не травушка была»; [«Евгений Онегин»,] Куплеты Трике; Римский-Корсаков, «Садко», 6-я картина, явление Старчища («Ай, не впору расплясался...»). II часть отличает заметная устойчивость (она *претендует на звание* периода): возможны тонический ОП, употребление плагальных оборотов, бóльшая простота сложения. От дополнения отличается строением.

Строение. Вторая часть может строиться в форме периода/предложения, но такой период/предложение отличается усиленной устойчивостью: то есть по форме это период/предложение, по звучанию — дополнение. Либо I часть может представлять собой ряд дополнений, но чрезвычайно развитый — [по протяженности] не меньше, чем вся I часть. Дополнение строится обычно на материале обновленном, отличном от I части по изложению. Чайковский, Детский альбом, «В церкви»; Алябьев, «Соловей»; Прокофьев, 1-й концерт, ПП.

По протяженности обе части обычно равны. Исключение: Бетховен, песня «Путешествие Уриана вокруг света» (I часть — период в g-moll, II часть — в одноименной тональности, предложение, вдвое короче). I часть, как правило, не модулирует, заканчивается полной каденцией.

Наиболее применима в вокальной музыке. Нередко II часть оформляется как припев. Шуман, песня «Контрабандист» ор. 74 №8.

2) **Форма с неустойчивой II частью, замкнутой каденцией** (форма со II частью «ход + каденция»). Встречается в основном в сочинениях композиторов 2-й половины XIX – 1-й половины XX вв. Неустойчивое построение большое, занимает основное место во II части: это ход. В самом конце — каденционный оборот, который не отделяется цезурой (каденция — не самостоятельное построение). Рахманинов: «Утро»; «Ночью в саду у меня»; Брамс: Интермеццо ор. 76 №6, средняя часть; песня «Глубже всё моя дремота» ор. 105 №2; Григ, Фортепианный концерт, II часть, ГТ (приблизительно такая форма); Григ, песня «Слышу ли песни звуки» ор. 39 №6.

3) **Форма, где II часть является вариантом I части.** [Существует] много способов [организации такой II части], например, повторить [I часть] в одноименной тональности. Моцарт, Кларнетовый квинтет, I часть, ПП: I часть — большое предложение, в котором отсутствует 5-й такт (2 2 1 2); II часть начинается в одноименной тональности, материал тот же, но движение направлено по противоположному пути многократных расширений. Лист, «Утешение» №2; Рахманинов, 3-й концерт, ГП; Скрябин, Фортепианный концерт, Финал, ПП.

3а) [Вариант этой формы —] 2-частная форма с сильно контрастными частями. Шуберт, «Девушка и смерть»; Балакирев, «Введи меня, о ночь, тайком».

4) **Период со свойствами 2-частной формы** (в консерватории — «двухчастный период»). Обычно — большой период. Придаточное предложение начинается подобно главному, но осложняется срединными признаками; в нем достаточно энергичное развитие, в частности, секвентное, что и сообщает ему свойства II части. Шопен, Концерт e-moll, I часть, начальная тема; «Кармен», №7 Дуэт Микаэлы и Хозе; Чайковский, «Ни отзыва, ни слова, ни привета»; Лядов, Прелюдия b-moll ор. 31 №2; [Анатолий] Александров, «Альбомное стихотворение» ор. 28 №5 (Мт = 3Гт).

5) Формы, образованные варьированным повторением частей. Из самых обычных — 2-частная, образованная **повторением I части** (a a b). Близка куплетной с общим припевом. Часто I часть повторяется с другим текстом, по типу средневековой формы bar (*навалом* у Баха). Брамс, «Девичья песня»; Шуман, Любовь поэта, №8 «О, если б цветы угадали». Повторения могут быть слегка варьированными или сильно переработанными. Шуман, «К любимой мчат меня мечты» ор. 24 №2 (I часть проводится три раза с заметными изменениями). Возможно повторение II части (форма a b b'): Танеев, «Находка» (на стихи Гёте). [Иногда] повторяется двухчастная форма [с изменениями в каждой части] (a b a' b'): Лист, «Утешение» №2.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Моцарт, Соната F-dur KV 332 I часть, ГП;
Чайковский, «Осень» ор. 54 №14;
Рахманинов, Хоры ор. 15, «Сосна»;
«Кармен», №20 Ариозо Кармен;
Брамс, песня «Саламандра» ор. 107 №2;
Гайдн, Соната №33 (в издании Peters'a) A-dur, Менуэт;
Чайковский, хор «Ночевала тучка»;
Скрябин, ор. 11: №5 D-dur, №11 H-dur, №23 F-dur;
Бизе, «Арлезианка», Перезвон, средняя часть.

27.5.2000

Простая трехчастная форма

Форма, состоящая из трех функционально разных частей: I части, экспонирующей исходный музыкальный материал в форме периода/предложения; II части, содержащей продолжение/развитие, строение которой неодинаково в разновидностях трехчастной формы; III части, предназначенной для завершения (в большинстве случаев это реприза I части).

Названия частей:
I часть — «начальный период/предложение»;
II часть — «середина»;
III часть — «реприза».
Части I и III вместе называются «крайние части формы».

Основные структурные показатели (свойства и особенности):

— 3-частная форма более дифференцирована, нежели 2-частная, а именно: середина и реприза разграничены. Это две отдельные части.

— Части 3-частной формы отмечены значительным перепадом функциональных различий.

— В середине осуществляются самые серьезные преобразования темы вплоть до разработки, [возможно] основательное тонально-гармоническое движение.

— Реприза — не только итог, но и продолжение развития, начатого в предыдущей части.

— В общем и целом части 3-частной формы более пространны, нежели части 2-частной формы. Мерой служит величина темы.

— Равновеликость частей — норма, но не закон (исключений больше в 2-частной форме). Параметры частей подвижны. Возможно масштабирование любой из частей. Чайковский, 2-я симфония, Скерцо: I часть сложной 3-частной формы — в простой 3-частной форме, [части которой равны соответственно] 25 Гт, 85 Гт, 42 Гт.

— Эстетический критерий простоты остается [в силе] для 3-частной формы, но применим к ней меньше, а в некоторых случаях недействителен, — если принять [во внимение] возможность развития, возможность полифонического изложения темы. Простая 3-частная форма обнаруживает способность контактировать с другими высокоорганизованными формами вплоть до сонатной.

— Симметричное расположение частей (a b a). Симметрия выражает внутреннюю смысловую завершенность; внешне [это выглядит] как архитектурно-строительная устойчивость целого. Симметрия не полная, [поскольку] реприза почти всегда отличается от начального периода (a b a'). Точная реприза — редкость.

— Граница между I и II частями всегда очень четкая, а между II и III может быть сглажена, стерта: a ↓ b → a' (↓ — каденция, → — переход).

Применение:

— Форма самостоятельного произведения, [чаще] вокальная или инструментальная миниатюра. Скрябин, симфоническая поэма «Мечты» ор. 24.

— Форма части или темы в составе более крупной формы ([например,] I часть сложной формы с трио; трио в сложной форме; ГП сонатной экспозиции). Чайковский, 3-я сюита, I часть, ГП.

— Форма части циклического произведения, [например,] часть цикла миниатюр. Это может быть форма оперного (ария), балетного номера (если оперу и балет считать циклической формой). Реже в простой 3-частной форме может быть написана часть сонатно-симфонического цикла (Бетховен, 14-я соната, I часть; Шуман, 1-я соната, II часть Ария).

Простая 3-частная форма едва ли не самая употребительная. Первопричина лежит в ее универсальности. Это способность формы применяться к данному случаю, не изменяя конструктивного принципа. В зависимости от характера и места применения меняются параметры формы. [Важен и] стилистический контекст.

Относительно просты те простые 3-частные формы, которые суть самостоятельные произведения. В сторону большей непринужденности и свободы отличаются формы, включенные в состав более крупных форм (ГП 4-й симфонии Чайковского). Особенно сложны *инвенционные* (изобретательные) простые 3-частные, входящие в состав менуэтов и скерцо.

I часть простой 3-частной формы в принципе структурно похожа на I часть простой 2-частной. Но есть серьезные коррективы:

1) В I части 3-частной формы применимы в с е без исключения разновидности периода/предложения. Наиболее употребительны восьмитактные формы малого периода, большого предложения, вполне употребителен 16-тактный период. Довольно часто в песенных образцах встречается двойное предложение. Сложный период менее употребителен: Шопен, этюды ор. 10: №2 a-moll, №5 Ges-dur; Чайковский, «Цветок» ор. 54 №11; Глазунов, «Раймонда», 3-я картина, 1-я вариация. Период из 3-х предложений и малое предложение [встречаются] реже. Период из 3-х предложений: Моцарт, Квартет d-moll KV 421, II часть (записано на 6/8, но это 3/8); Шопен, Мазурка a-moll op. 59 №1 (I часть сложной 3-частной формы); Шуман, «Покинутая девушка» ор. 64 №2; Балакирев, «Баркарола». I часть как малое 4-тактное предложение: Шуберт, Струнное трио B-dur (по указателю Deutsch'a № 581), II часть; Григ, «К Норвегии» ор. 58 №2; Чайковский, фортепианная пьеса «Романс» f-moll ор. 5. Прочие формы применяются [еще] реже. Цельный восьмитакт (8-тактное предложение 2 2 2 2): Глазунов, «Раймонда», 2-я картина, Антракт; «Тангейзер», Увертюра, начальная тема (4 4 2 2 4). Период с серединой: Рахманинов, Прелюдия g-moll (I часть).

2) I часть простой 3-частной формы может содержать любые усложнения — расширения и дополнения, сжатия, наложения (*кухня неквадратности*). Общая развернутость формы позволяет в I части сделать любую модуляцию. (Развернутость выражается и в наличии развитой середины, обстоятельной репризы.)

3) Бóльшая свобода формы проявляется в том, что I часть простой 3-частной формы гораздо чаще бывает органически неквадратной, чем I часть простой 2-частной формы.

4) Применение полифонического изложения — не редкость; встречаются начальные периоды/предложения, где не просто [есть] имитации, а полифония влияет на о р г а н и з а ц и ю ф о р м ы! [Например,] когда форма управляется не соотношением каденций, а мелодической связью голосов в каноне. Бетховен, 6-я соната, Финал (I часть 3-частной формы — фугато); Скрябин, ор. 11 h-moll.

5) Граница I и II частей, как правило, четкая. Как норма, I часть заканчивается каденцией полной или половинной в основной или новой тональности. Может быть поддержана дополнением. Связок между I частью и серединой [в принципе] не бывает. Но если середина в новой тональности, возможна связка — кратчайшее построение для показа новой тональности (Глинка, «Финский залив»).

6) I часть может модулировать. 1-е предложение заканчивается каденцией в основной тональности, 2-е — модулирует, приобретая таким образом значение п е р е х о д а: Бетховен, 16-я соната, II часть; Бородин, «Для берегов отчизны дальной»; Чайковский: «Средь шумного бала»; «Благословляю вас, леса».

5.9.2000

Середина простой 3-частной формы. Середина, как норма, — неустойчивая, промежуточная по положению II часть 3-частной формы, которая продолжает и оттеняет предшествующий начальный период/предложение и обусловливает последующую III часть — репризу.

С в о й с т в а и п р и з н а к и обобщаются словом с р е д и н н о с т ь.

1) Самое главное — ф у н к ц и я п р о д о л ж е н и я, отличная от [функций] экспонирующей I части и завершающей III части. Эта функция обнаруживает себя в местоположении, как факт того, что она находится посередине и[, следовательно,] имеет неэкспозиционный характер. Функция продолжения и неэкспозиционный характер взаимообусловлены; середина идет после заключительной каденции и воспринимается как построение, отличное от предыдущего. Середина неизбежно заключает в себе некий момент отступления от темы. Середина — часть вторичная, неосновная, занимающая промежуточное положение в форме целого.

2) В большинстве случаев середина неустойчива. С р е д и н н а я н е у с т о й ч и в о с т ь — показатель дальнейшего гармонического роста формы. Неустойчивость делается прежде всего с помощью тонально-гармонических средств.

Т о н а л ь н о с т и и г а р м о н и я с е р е д и н ы. В большинстве случаев середина не выходит за пределы тональности, но характер гармонии в сравнении с гармонией начального периода изменяется. Гармоническое содержание отличается в сторону неустойчивости, часто очень значительной.

Неустойчивость [достигается]:

— выдвижением на передний план нетонических аккордов, в частности, благодаря их смещению на сильные доли;

— в серединах часто преобладают аккорды доминантовой группы. Середина имеет некий доминантовый вид (в тональной музыке). Во многих случаях вся середина располагается на доминантовом ОП. Типично завершение середины на D основной тональности (в половине случаев);

— неустойчивости способствует использование тех аккордов, которые были представлены в пределах начального периода/предложения. Для середин характерно «скользящее» [гармоническое] движение (модулирующая секвенция etc.);

— самое употребительное средство [создания] неустойчивости — секвенция;

— уместны отклонения. Они образуются, когда аккорды разных ступеней вводятся побочными доминантами;

— тонально-гармоническая неустойчивость середины зависит и от того, что аккорды на разных ступенях вступают в некие взаимоотношения. Они обнаруживают себя как тональный план.

Определенной формы середины не существует (композитор [всякий раз] сочиняет *подходящую* середину), но есть тенденция строения тональных планов, есть закономерности. В первой половине [середины] преобладает S, оканчивается середина на D: [есть] конфликт S и D. Самим тональным планом середины предопределено [появление] тоники; реприза — результат функционального взаимодействия S и D.

Середина идет обычно не в основной тональности. Такая середина вносит заметный контраст, особенно если она на новом тематическом материале. Чтобы новая тональность воспринималась как таковая, а не как отклонение, середина (в новой тональности) вводится сопоставлением. Гармония [такой середины] более устойчива, чем у середины в основной тональности, а форма более определенна (вплоть до периода). Самостоятельность [такой середины] еще более очевидна, если она оканчивается на тонике собственной, новой тональности (Бородин, «Для берегов отчизны дальной»: каденция на тонике E-dur при основной тональности cis-moll). Такие середины заканчиваются полной, реже половинной каденцией в новой тональности. Но середина может и модулировать: Моцарт, Рондо a-moll, ГТ (середина в C-dur, в последних тактах переходит в основную тональность).

Середина обусловливает репризу, делает ее необходимой (согласно закону природы: неустойчивость стремится к устойчивости). Срединная неустойчивость *повинна разрешением*.

Мотивно-тематический материал середины. Возможен любой — либо заимствованный из I части, либо новый или существенно обновленный, либо в середине ощущаются обе возможности.

— Середины развивающего типа — те, в которых материал I части обычно приводится в виде вычленений. Эти фрагменты [в середине] ставятся в другие условия. В результате середина складывается как построение, которое не может не иметь *оттеняющего* характера.

— Середины продолжающего типа — середины на новом или существенно обновленном материале. Этот материал может серьезно отличаться от начального периода. Рахманинов, Прелюдия B-dur; Прокофьев, «Ромео и Джульетта», Маски.

Новый материал в середине никогда не представляет собой оппозиции [экспозиционному материалу]. Новый материал не есть вторая тема: простая форма однотемна. Для того, чтобы новый материал выглядел второй темой, он должен быть введен модулирующим ходом (подобно ПП в сонатной экспозиции), даже если он строится на обновленном материале ГТ; должна быть весьма пространно изложена первая тема (более развернуто, чем вторая).

— Промежуточные случаи: Глинка, «Ночной зефир струит эфир»; Мусоргский, «Два еврея».

Середины развивающего типа больше свойственны музыке инструментальной, чем вокальной (инструментализм склонен к разрабатыванию мотивов). Середины продолжающего типа (основанные на новом материале) бывают и в вокальной, и в инструментальной музыке.

Форма середины — это строение середины в конкретных тонально-гармонических условиях. Формы середин определяются главным образом взаимодействием тонально-гармонического и структурного факторов.

Различаются:

1) середина в форме периода;

2) середина в формах, производных от периода;

3) середина в формах «с переходом» и ходообразной;

4) в прочих формах.

Середина в форме периода. Период/большое предложение, примененный как форма середины, может быть назван **срединным периодом**.

— Середина в форме периода в основной тональности. Срединность, если и ощутима, то в силу интермедийного положения. Срединные признаки усиливаются, если период заканчивается половинной каденцией. Уместна в *наружно простой* музыке: Чайковский, Детский альбом, «Немецкая песенка». Форма малорельефна. Малоупотребительна. Середина более устойчива, чем крайние части: Бетховен, 21-я соната, II часть Интродукция (середина в форме большого предложения); *Брамс, Скрипичный концерт, ПП.*

— Середина в форме периода в неосновной тональности. Встречается довольно часто: Бетховен, 13-я соната, III часть (As-dur, серединный период в Es-dur); Григ, Лирические пьесы, «Халлинг» ор. 38 №12; Бородин, «Для берегов отчизны дальной». Эти периоды — с устойчивой гармонией, четкой структурой. Середины, устойчивые сами по себе, являются неустойчивыми в контексте целой формы: Чайковский, «Забыть так скоро» (I часть F-dur, сложный период, середина в Des-dur, на тоническом ОП, с полной каденцией, реприза в f-moll).

Самая надежная примета этих середин — однозначная, несложная форма периода/большого предложения, включая те случаи, когда середина получается от транспозиции начального периода: Вебер, «Вольный стрелок», Вальс; Шопен, Мазурка D-dur ор. 33 №2; Бородин: Маленькая сюита, «Ноктюрн»; «Князь Игорь», Песня Владимира Галицкого. Форма срединного периода часто может иметь усложнение в виде секвенции во втором предложении, приобретающей свойства перехода к репризе.

Середина в формах, производных от периода. Отличается не вполне экспозиционной или вполне неэкспозиционной гармонией. Внешне похожа на период, но такая гармоническая неустойчивость в периоде немыслима. Может называться серединой в периодообразной форме (срединная форма, подобная периоду). Состоит из «предложений». Наиболее употребительные производные формы:

— собственно периодообразная форма. Явно похожа на настоящий период, складывается из 2-х построений, подобных предложениям (1 1 2)(1 1 2); (2 2)(2 2) etc. [В основе этого лежит] метрический период, но не гармонический. Весьма распространенная форма. Чайковский: Детский альбом, «Марш деревянных солдатиков»; «Колыбельная [песня]»; «Серенада Дон Жуана»; «Средь шумного бала»;

— форма соединенных предложений. Каждое предложение в своей тональности, при этом они соотносятся в характере сопоставления. Форма подчеркнуто неустойчивая, напоминает секвенцию. Бетховен, 11-я соната, Менуэт; Шуберт, Зимний путь: «Спокойно спи», «Застывшие слезы».

— Бывает середина в форме, производной от большого предложения. Форма модулирующая, неустойчивая гармонически. Бетховен, 15-я соната, II часть; Шопен, Ноктюрн c-moll.

— Середина в форме ходообразного периода. Каждое из «предложений» начинается и кончается в разных тональностях. Отличается от предыдущей большей *гармонической скоротечностью*. Предложения [можно называть] ходообразными.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бетховен, 9-я симфония, II часть, трио;
Шопен, Ноктюрн cis-moll ор. 27 №1 (до эпизода);
Чайковский: «То было раннею весной»; «Погоди»;
Шуберт, Лебединая песнь, №10 «Рыбачка»;
Шопен, этюд ор. 10 №10 As-dur;
Прокофьев, «Ромео и Джульетта», Маски;
Рахманинов, Прелюдия D-dur ор. 23.

Срединная форма «с переходом». Неустойчивая, разомкнутая форма из 2-х слитных построений — начального и переходного. Имеет много сходства с периодообразной серединой, но формы эти принципиально различаются! Эта форма — самостоятельная, а не производная от периода. Начальное, исходное построение — *материально плотное* ядро, которое отличается ритмической твердостью и мотивной определенностью. Просматривается определенная устойчивость метрической структуры. Может напоминать предложение (обычно), период. С гармонической стороны вполне устойчиво. Тональность ядра в общем определяема. 2-е построение переходное. Может не отделяться цезурой от исходного, тем не менее ясно определяется как следующее после исходного. То есть «хвост» отличается неустойчивостью метрической организации, меньшей [гармонической] «плотностью», может отличаться от ядра в мотивном отношении. «Хвост» обычно более протяженный, чем ядро. Он [«хвост», переход] *выразительно неустойчив* — как гармонически, так и структурно; это ход с доминантовым центром тяжести. Употребительны секвенции; часто дробление идет параллельно секвенциям. Переход не является

производным от предложения или периода. В конце его возможен предыкт — заключительный участок, не выделяемый (!) в самостоятельный раздел.

Предыкт — последний по порядку следования участок в срединных, разработочных частях. Его характерная черта — максимальная гармоническая неустойчивость. Он требует разрешения в последующую часть. Протяженность, уровень неустойчивости, средства неустойчивости, соотношение с предыдущим и последующим очень различны в разных случаях.

Назначение переходного построения — приведение середины к исчерпанию, концу, непосредственно предшествующему репризе. Конец может быть оформлен как последовательность, кладущая предел середине (каденция) (Бетховен, 12-я соната, I часть; «Ноктюрн» Грига), либо может быть подводящим к репризе и переводящим в нее (Григ, «Свадебный день в Тролльхаугене»).

Срединная ходообразная форма. Внешним образом напоминает предыдущую, но отличается большей степенью неустойчивости составляющих. Отличия касаются главным образом ядра: это тоже ход. 1-я его часть — уводящий ход, 2-я — возвратный. Начальный раздел середины *неустойчив без меры*: единственный признак — неустойчивость. Уместны неустойчивые звучания всех родов. Все тональности — проходящие, ни одна не преобладает. Уводящий ход может быть секвентным, возможны и другие формы. Уводящий ход может быть в виде ходообразного периода (Григ, «Мальчик-пастух»). Ходообразная форма весьма употребительна (прелюдии Рахманинова, этюды Шопена).

К разряду ходообразных форм должны быть отнесены простенькие формы [типа] «секвенция плюс каденция». Их очень много.

Прочие формы выделяются потому, что не входят в предыдущую классификацию. Из всех возможных самые примечательные — минимальные по объему четырехтакты (!) при нормативных 8-тактных первых частях:

— середина в форме малого предложения. Может быть устойчивой или относительно устойчивой. Основной интерес такой формы — в крайних частях. Чайковский, «Забыть так скоро»;

— 4-тактная середина в неустойчивой форме. Может быть секвенция; построение, выдержанное на одной нетонической гармонии. Шуберт, Лебединая песня, «Город». В этих формах возможны расширения и другие способы несоблюдения метрической регламентации;

— середина в характере расширения и/или дополнения. Шуберт, Экспромт f-moll op. 142 №1 (средняя часть).

12.9.2000

Гармония и тональность [в музыке XIX – начала XX вв.]

Романтическая музыка XIX – начала XX вв. очень сильно отличается от классической. В эпоху романтизма происходит радикальное обновление всех средств музыки. Взаимозависимость эволюции гармонии и формы. Роль гармонии у классиков и романтиков совсем разная. У венских классиков гармония — фактор строительный и динамический по преимуществу. Гармония элементарна. Чрезвычайно четко выражена *функциональная гравитация* (чтó — в периоде, чтó — в середине). Гармония движет форму.

Романтизм: углубленный психологизм и, с другой стороны, краска, переходящая в крайних случаях в изобразительность (Вагнер, Римский-Корсаков, Рихард Штраус). Гармония [теперь] выполняет другое назначение. В ней появляется то, чего классики почти не знали: во-первых, фактор экспрессивный, во-вторых, колористический. Важно не столько функциональное соотношение аккордов, сколько звучание как таковое (Вагнер, Вступление к «Золоту Рейна»). Интересно сопоставление аккордов (Римский-Кормаков, «Кащей Бессмертный», Песня Кащеевны).

Экспрессия звучания: аккорд может быть расположен только так и [звучать только] так ([«Руслан и Людмила»,] Ариозо Руслана [со слов] «...быть может на холме немом...»[: прерванная каденция в «шубертову субдоминанту»]).

На практике новая роль гармонии проявляется во множестве конкретных вещей:

— освоение функциональной периферии (III, VI, VII ступени). Это норма для романтиков;

— расширение круга применяемых аккордов;

— расширение круга модуляций;

— обновление техники модуляций (для модуляции достаточен один общий звук).

Меняется традиционное представление об устое и неустое. Бесконечная тема [споров] — консонанс и диссонанс. [Использование] функциональной инверсии: на сильных долях оказываются неустойчивые созвучия (Вагнер, лейтмотив судьбы [в «Кольце нибелунга»]).

К числу важнейших нововведений относятся ладотональные образования:

— новые явления в области тональности;

— модальность. Романтики стали энергично эксплуатировать модальность. Кроме диатонических ладов используются новые искусственные лады (общепринятого названия нет; то же — неомодальность, симметричные лады). Самое интересное — их взаимодействие.

Тональность — централизованная система аккордов (звуков), тяготеющих к одному главному, центральному, относительно или абсолютно устойчивому, называемому тоникой. Аккорд является функционально устойчивым в том смысле, что к нему тяготеют остальные. В модальности этого нет. Тоника не воспринимается как устой или центр, если нет других, нетонических аккордов и звуков, которые противополагаются ей. Когда нетонические аккорды и звуки объединяются вокруг тоники, возникает *тоническая гравитация* (Хиндемит). По положению в тональности нетонические аккорды функционально неустойчивы. Тональность — система, основанная на тяготении, на зависимости функционально устойчивой тоники и функционально неустойчивой не-тоники, одной или нескольких. Как правило, музыка, написанная в тональности, тонально замкнута. Перемена тоники может быть, но только внутри произведения. Тоника одна.

XIX век характеризуется расширением тональности [с помощью]

1) альтерации;

2) смешения ладов одноименных, параллельных (переменность);

3) создания субсистем [, то есть расширения аккордики за счет введения в тональность аккордовых функций из побочных тональностей].

Хроматическая система (хроматическая тональность, 12-ступенная система) — тональная система, в которой в данной тональности возможен любой аккорд на каждой из двенадцати ступеней (Прокофьев, «Джульетта-девочка»). *Не путать с хроматической гаммой!* Это «надстройка» над тональностью, но тональность все-таки есть. Хроматическая система включает в себя всю диатонику, аккорды II низкой, Ɗ, II низкой минорной, III низкой минорной, IV высокой мажорной, V низкой etc. Именно в «надстроечных» аккордах проявляется стиль композитора, особенно примечательны кадансы, в которых он концентрируется. Выбор аккордов определяется мелодической линией, «полуслучайно». Параллелизмы, переченья, расслоение аккордов. Вагнер, Рахманинов, Прокофьев, Мясковский.

Диссонантная тональность («атональность») — разновидность хроматической тональности. Тональная система с диссонантной тоникой. Есть *классические предки:* Бетховен, 1-я симфония, Менуэт, трио, середина на D_7; Шуберт, Лебединая песня, «Город», середина на фигурированном $Ɗ_{вв.7}$. Если принцип диссонантной тональности соблюдать строго, то все остальные аккорды [помимо тоники] тем более должны быть диссонантными. Какой-либо аккорд повторяется на сильных долях чаще остальных — значит «тоника».

«Центральный элемент» (ЦЭ) и «техника центра» (Холопов[16]). Колоссальное значение приобретает расположение аккорда. Кроме того, чем сильнее диссонанс, тем более возможно применение обращения этого аккорда — того же аккорда, но с другим басом. Нет аккордов с постоянным звуковым составом (обычная вещь у Стравинского: аккорд часто повторяется с несколько другим звуковым составом). Один и тот же аккорд допускает варьирование самого себя.

«Скрябинский лад» — одна из разновидностей диссонантной тональности. Упрощенно: берется *доминантообразный* аккорд (например, g–f в левой руке), сопоставляется с точно таким же в тритоновом отношении [наподобие D и T], потом еще раз; потом тот же аккорд Скрябин последовательно проведет по малым терциям (это будет единственным признаком середины); III часть — точное повторение первой. В сущности, форма держится на одном аккорде. Аккорды часто располагаются по целотонному звукоряду, иногда специально не точно. Очень часто у Скрябина основной тон — в басу, иногда — в средних голосах.

Аккорды сплошь и рядом располагаются на основе определенного звукоряда — целотонной гаммы, гаммы «тон-полутон» etc. Корректное название этих звукорядов — симметричные лады. Симметричные лады — разновидность неомодальности.

---

[16] Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

Основной признак **модальности** — сохранение звукоряда (меняется тоника). (В тональности неизменна тоника при изменении звукоряда.) Модальность — это гармонический принцип, берущий за основу некий звукоряд. [Разновидностей] неомодальности очень много: так называемые лады Шостаковича, лады Мессиана («лады ограниченной транспозиции»), симметричные лады.

Симметричные лады. Это лады модального типа, звукоряды которых образуются при равнодольном делении октавы (двенадцати полутонов) и при одинаковом заполнении всех получающихся при этом ячеек. Речь идет о 4-х возможных ладах:

1) целотонный;
2) уменьшенный;
3) увеличенный;
4) тритоновый.

Главная область применения — фантастика. Есть отдельные примеры использования в симфонической музыке Чайковского: [3-я симфония, Скерцо]; 6-я симфония. [Другие примеры:] «Пиковая дама» (явление Призрака Графини); Римский-Корсаков, «Китеж», «Сеча при Керженце».

Симметричные лады очень разнообразно комбинируются, прежде всего между собой. Могут комбинироваться с мажором и минором, дополнять их либо контрастировать с ними. В художественной практике встречаются как строгие формы их применения (Римский-Корсаков), так и свободные.

Исторически симметричные лады ответвились от мажора и минора. Первые их образцы можно найти у Шопена (Этюд f-moll ор. 10 №9, тт. 9—12), где-то есть у Шуберта. В особенности много они применяются в русских операх. Глинка, «Руслан», Сцена похищения Людмилы и кода Увертюры (целотонная гамма); Даргомыжский, «Каменный гость», характеристика Командора; Чайковский, 6-я симфония и «Пиковая дама». Очень много у Римского-Корсакова. Скрябин, Стравинский. Среди других композиторов — Мессиан.

Можно сменить лад: в начальном периоде [использовать] целотонную гамму, в середине — гамму «тон-полутон» (уменьшенный лад). *Хорошо* чередовать симметричные лады с мажором и минором.

Наконец, **полимодальность**: в нижнем слое — один лад, в верхнем — другой (Мессиан).

Целотонный лад (2.2.2.2.2.2.) (для симметричных ладов всё измеряется в полутонах). Есть центральный элемент ([в данном случае равен] звукоряду). Определение [количества] высотных позиций: количество полутонов (12) нужно разбить на количество звуков ЦЭ (6). Признак целотонного лада — увеличенные трезвучия в соотношении больших секунд, больших терций или тритонов. Могут быть D_7 с повышенной квинтой в тех же соотношениях (Римский-Корсаков, «Золотой петушок», 2-е действие).

Уменьшенный лад или гамма тон-полутон (21.21.21.21.). 12 полутонов разделить на 4 = 3 высотные позиции. Чуть ли не самый употребительный лад [среди симметричных]. Как его узнать: мажорные и минорные трезвучия в малотерцовом соотношении. «Золотой петушок», начало. «Садко», 2-я картина: музыка не выходит за пределы звукоряда; ц. 520 «Девица вещая» — чередование уменьшенного и целотонного рядов.

Увеличенный лад (31.31.31.) или (211.211.211.). 12 : 3 = 4 высотные позиции. [Звучат] мажорные и минорные трезвучия в большетерцовом соотношении.

Тритоновый лад много сложнее. 6 разновидностей.

Разновидность (51.51.). Малоупотребителен. «Шехеразада», эпизод Битвы.

Разновидность (411.411.) — лад «Жар-птицы». Два квартаккорда в тритоновом соотношении.

Разновидность (321.321.). Лейтмотив «Петрушки». Дважды-мажор: два мажорных трезвучия в тритоновом соотношении (C^3_5 и Fis^3_5).

Комбинаций много: (3111.3111.); (2211.2211.); (21111.21111.).

Лады «Жар-птицы» и «Петрушки» помнить!

Скрябин. Начиная с ор. 59 — смешение симметричных ладов. Сочинение складывается из повторений одного-двух аккордов. **«Маска» ор. 63 №1.** Простая 3-частная форма. I часть — четырехтакт (малое предложение) (1 1 2). 2-е предложение — связка. Середина на обновленном материале: двойное предложение и переход. Реприза точная «нота в ноту», предложение с дополнением. Диссонантная тональность («скрябинский лад»). Есть «тоника»: впервые появляется в первом 4-такте (ля—си). Вся гармония держится на целотонном звукоряде, представленном в двух позициях.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
«Кащей Бессмертный»: Песня Кащеевны «Меч мой заветный»;
Ариозо Кащея из 1-й картины «Природы постигнута тайна»;
Скрябин, прелюдии: ор. 67 №1; ор. 71 №2;
Шопен, этюды: c-moll ор. 25 №12; a-moll ор. 25 №4;
Рахманинов, прелюдии: b-moll, B-dur, c-moll, Ges-dur.

19.9.2000

Реприза простой 3-частной формы — следующая за серединой III часть, имеющая функцию завершения, представляющая в большинстве случаев воспроизведение начального периода/предложения, точное или измененное.

«Реприза» — французское слово, в общем смысле обозначающее всякое возвращение, возобновление, повторение.

Основное свойство и главный признак определен ее функцией: реприза завершает. Реприза содержит некий итоговый смысл, имеет значение конечного результата предшествующего музыкального развития. Обычно это возобновление начального периода. Повторение после некоторого развития по природе вещей есть завершение, возвращение к сказанному, показывающее, что продолжения развития быть не может. Тематическая реприза вещь важная, но не обязательная. Это доказывается существованием формы с тональной репризой. Завершающая способность репризы обусловлена ее обобщающим характером. В репризе удерживаются, сохраняются в измененном виде и отражаются свойства предыдущих частей (модулирующий период в репризе отражается как однотональный; в репризе может присутствовать фигурационный рисунок середины). Реприза — зеркало формы.

Реприза устойчива, но репризная устойчивость отличается от экспозиционной. В репризе возможны тонально-гармонические детали, не согласующиеся с нормами устойчивости. Реприза устойчива относительно, не сама по себе, а сравнительно с предыдущим (прежде всего с серединой). Устойчивость репризы достаточна для заключения, поскольку в ней главенствует основная тональность. Реприза — как бы разрешение неустойчивости середины.

Сравнительно с I частью реприза может быть точной и измененной.

Точная реприза — принадлежность форм, простых во всем остальном. Точная реприза свойственна музыке танцевальной (1-я мазурка Шопена), песенного характера. Точная реприза — это или слишком просто, или сверхизощренно: Равель, «Дитя и волшебство», политональный Фокстрот Чайника и Чашки (G одновременно с F; изысканная партитура). *Точная реприза — признак педагогического репертуара* (Шуман, Альбом для юношества, «Смелый наездник»).

Стравинский, балет «Петрушка». Танец Балерины с корнетом в руках. Корнет соло в сопровождении малого барабана. Точная реприза. Гротеск. *Романтический идеал вечной женственности представлен точной репризой*: антиромантизм.

Измененная реприза. Реприза с преобразованиями. Преобразования касаются тонально-гармонического состояния, строения и объема, существенных подробностей изложения. Изменения не обходятся одно без другого, даются в комбинации. Изменения не бывают беспричинными, определяются свойствами предыдущих частей. Форме с измененной репризой более присущи последовательность и непрерывность музыкального развития.

Тонально-гармонические изменения. Если начальный период/предложение модулирует, то изменения в репризе обеспечены. Моцарт[, Соната A-dur], Рондо alla turca; Бетховен, 12-я соната, Скерцо, трио (начальный период модулирует в D, реприза из S модулирует в T). Если середина модулирует необычным образом и каденция не на D, реприза может начаться в S (Брамс, Вальс [ор. 39] №1). Смысловыми оттенками богата реприза, идущая в одноименной тональности: Чайковский, «Забыть так скоро» (начальный большой период — F-dur, середина в Des-dur, реприза — f-moll).

Вариантов гармонических и тональных изменений в репризе очень много. Шуман, Лесные сцены, «Одинокий цветок»: середина в основной тональности, реприза перегармонизована.

Встречаются репризы, которые отличаются повышенной устойчивостью, что к тому же может сочетаться с сокращением; тогда реприза похожа на коду. Антракт к 3-му действию «Кармен»: реприза-кода; Рахманинов, Прелюдия gis-moll: реприза-кода. Это достижение 2-й половины XIX века (Чайковский, Рахманинов). Может быть наоборот: реприза очень сильно динамизирована.

Изменения, касающиеся строения и объема репризы. Реприза может быть сильно сжата, сокращена или сильно удлинена, расширена; это связано с характером середины. Самое интересное — 3-частная форма с сокращенной репризой. Например, I часть — большой период, III часть — одно предложение большого периода (это, однако, не значит, что форма 2-частная репризная). Бетховен, 12-я соната, I часть, тема: реприза = 8 тактов (с расширением). Рахманинов, Прелюдия D-dur; Скрябин, ор. 11 a-moll. Рахманинов, «О, долго ль буду я в молчаньи ночи тайной»: в середине — *высокая степень лирического волнения* → резкий спад → реприза, более похожая на коду = реприза-кода. Реприза-кода — тенденция музыки 2-й половины XIX в. Расширенные репризы: например, Бетховен, 1-я симфония, Менуэт (*коротышка* I часть — 8-тактный период → огромная середина, почти разработка → реприза в другой форме, очень большая, с бесконечными расширениями = половина звучания всей формы).

Что касается изменения фактуры, то здесь возможности ограничены.

Разновидности простой 3-частной формы

В общем и целом их следует делить на 2 группы:

1) по признаку особенного устройства частей;

2) по признаку повторения частей.

По признаку особенного устройства:

Простая 3-частная форма с тональной репризой. Предполагает возвращение исходной тональности, [причем] реприза основана на мотивно-тематическом материале, отличном от материала начального периода. Терминологический [вариант]: **безрепризная 3-частная форма**.

Применение: довольно употребительна; многочисленные образцы — в вокальной музыке. Классический пример — [«Евгений Онегин»,] Ариозо Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом...». Песни Моцарта («Старуха»), мотет «Ave verum»; Шуберт, Прекрасная мельничиха: №3 «Стой!», №11 «Моя!» (I часть сложной 3-частной формы); «Кармен», Песня Хозе (без сопровождения); Глинка, «Рыцарский романс»; Мусоргский, «Борис Годунов», Пролог, хор «На кого ты нас покидаешь»; Глазунов, Романс Нины из музыки к драме Лермонтова «Маскарад» (стилизация русского романса XIX в.). Отсутствие повторения в музыке открывает возможность точного приложения текста к музыке.

Форма с тональной репризой встречается в инструментальной музыке, похожей на вокальную. Мендельсон, Песня венецианского гондольера g-moll из «Песен без слов»; Моцарт, Вариации на песню «Спящая Лизон» [KV 264].

В большинстве случаев безрепризная 3-частная форма — форма части более крупного целого. «Руслан и Людмила», Ария Ратмира №14; Бетховен, 27-я соната, I часть, ГП; Шуберт, Соната C-dur ор. 40, I часть, ГП (тональная реприза — в СП).

Норма — использование [в репризе] материала обновленного или нового. Как правило, материал не контрастный. Строение частей простое; тенденция к усложнению формы не просматривается. На эту форму распространяется общее правило: I часть — малое предложение. Реприза сочиняется в какой-нибудь из устойчивых форм. Есть репризы в характере заключения: Шуберт, Зимний путь, «Спокойно спи»; «Борис Годунов», Монолог Щелкалова.

Простая 3-частная форма с малым предложением в I части. Начальный четырехтакт (однотональное предложение) заканчивается половинной, чаще полной каденцией. Середина, как правило, неустойчива. Возможны повторения частей: Бетховен, Финал 21-й сонаты (трех-пятичастная форма). Применение: где угодно. Моцарт, музыка к балету «Безделушки», самое начало: 4-тактное предложение — начало, 4-тактное предложение — середина, четырехтакт — реприза; все части повторяются: (a a)(b a)(b a). Чайковский, Романс f-moll для фортепиано ор. 5; Моцарт, Вариации на тему «Прекрасная француженка» [KV 353].

Период с серединой (3-частный период). Форма несамостоятельная, промежуточная между периодом из 3-х предложений и 3-частной формой. Чаще это период из 3-х предложений, имеющих свойства 3-частной формы. Форма очень употребительная.

I часть — начальное 4–8-тактное предложение. Как правило, заканчивается половинной каденцией.

II часть, определяющая специфику формы, называется промежуточным/вторым/срединным предложением. Начинается так же, как и первая! Продолжается как срединное построение, потому возможна срединная неустойчивость (секвенции, обновление мотивов). Обычно по продолжительности

равна начальному предложению или несколько больше [него]. Заканчивается так же, как полагается заканчиваться середине (на D).

III часть — репризное или третье предложение. Положение 3-го предложения, его функция совершенно аналогичны положению репризы. Оно устойчиво и заканчивается полной каденцией в основной тональности.

П р и м е н я е т с я так же, как простые формы. То есть может быть формой инструментальной или вокальной миниатюры. Шопен: прелюдии es-moll, E-dur; Чайковский, «Ни отзыва, ни слова, ни привета». В составе более крупной формы: Чайковский, 5-я симфония, I часть, вступление. Как тема — Глазунов, Скрипичный концерт, ПП; Прокофьев: 7-я соната, I часть, ПП; «Ромео и Джульетта», №38 Ромео и Джульетта. Хиндемит, сюита «1922», Ноктюрн. Почти нет у венских классиков. В музыке XIX в. применяется не очень часто, но целенаправленно (не раньше прелюдий Шопена). Форма получила распространение в XX в. (поздние опусы Скрябина, Прокофьев с очень характерной лаконичностью). Форма несамостоятельная (всякий раз самим решать, чему ближе).

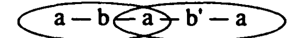
Ф о р м ы с п о в т о р е н и е м ч а с т е й . По внешнему признаку объединены самые разнородные формы, 3-частная является исходной. Повторения могут быть точными или измененными. Точные обозначаются знаком репризы, измененные выписываются. Бетховен, 15-я соната, Скерцо: a a' ‖: b a'' :‖. И з м е н е н н ы м п о в т о р е н и е м н а з ы в а е т с я т а к о е в о с п р о и з в е д е н и е , п р и к о т о р о м г а р м о н и ч е с к о е с т р о е н и е , ф о р м а , о р г а н и з а ц и я к у л ь м и н а ц и й с о х р а н я ю т с я в о с н о в н о м , м е н я ю т с я и з л о ж е н и е , ф а к т у р а , и н с т р у м е н т о в к а . Транспозиция [не считается изменением]. Повторенной может быть любая часть — одно- или неоднократно (Шуман, Детские сцены, №6 «Важное происшествие»: a a' ‖: b :‖ a a'). Может быть повторена только реприза (Шуберт, Зимний путь, №2 «Флюгер»: a b a' a''). Бетховен, 2-я симфония, Скерцо, трио: повторение частей с повторенной репризой: ‖: a :‖: b a' a'' :‖.

Простая 3-частная форма с повторением частей. Форма с повторением I части и середины с репризой вместе: ‖: a :‖: b a' :‖. Специального термина для нее нет. Множество случаев (скерцо, менуэты, марши).

3-частная форма с повторением I части — или точно, или с изменениями. ‖: a :‖ b a': Рахманинов, Прелюдия d-moll. Лист, «На Валленштадтском озере»: (a a' b a''); Бетховен, 12-я соната, Траурный марш; Шопен, Этюд a-moll ор. 25. Может быть повторение в другой тональности: Сибелиус, «Грустный вальс».

3—5-частная форма (a b a b a). Производная от 3-частной. «Трёх» — принципиальная основа; «пяти» — количество частей. Очень употребительна. Образуется чаще всего повторением I части и середины или середины и репризы. Глинка: «Сомнение», «Баркарола»; Рахманинов, «Музыкальное настроение» h-moll ор. 16 №3. Может быть 3—7-частная форма (смотри Лирические пьесы Грига).

Двойная 3-частная форма (a b a b' a). Отличается от 3—5-частной тем, что середина повторяется с заметными изменениями. Середина во 2-й раз проводится в другой тональности, с существенной переработкой в изложении, даже в структуре. Шуман, Венский карнавал, Интермеццо. Как бы две 3-частные формы:



Лист, «Кампанелла» (многократное повторение: ч е т в е р н а я 3-частная форма, приближающаяся к вариациям); Годы странствий, «У родника».

Форма с двумя разными серединами (a b a c a). Напоминает форму рондо, но отличается тем, что здесь две середины, а не два эпизода. Середины непременно разные.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Рахманинов: прелюдии d-moll, gis-moll;
Метнер, «Идиллия» ор. 7 №1;
Шопен: прелюдии es-moll, E-dur; Этюд ор. 25 №11 a-moll;
Вагнер, 5 стихотворений Матильды Везендонк, «В оранжерее»;
Григ, песня «В Норвегии» ор. 58 №2;
Дебюсси, «Генерал Лявин — эксцентрик»;
Скрябин, Этюд ор. 65 №1;
Шуман, Венский карнавал, Интермеццо.

26.9.2000

А.П.Бородин. «Спящая княжна». *Спит в жанре колыбельной. Нечисть проносится на целотонной гамме.* Форма с двумя серединами (a b a c a). Середины похожи, но не воспринимаются как повторения.

I часть (колыбельная) в As-dur. Держится на тонике. Форма (a a)(b b) (пара периодичностей); сходство с периодом. Самое замечательное — гармония! Тоника нигде не показывается в виде T^5_3. Идея диссонантной тоники. 1-я реприза сокращена вдвое (предложение с дополнением). Это обычная вещь для формы с повторением частей. Последнее проведение — полное; точная реприза. Чрезвычайная устойчивость [усилена] кодой.

Середины не устойчивые ни в тональном отношении, ни в структурном. Форма 1-й середины — секвентный ход с каденцией. Начало в c-moll. В каденции [Бородин] использует *глинкинскую штуку* — неполную целотонную гамму. Середина разомкнута (поскольку [кончается] на D основной тональности).

2-я середина (эпизод) устроена сложнее. Есть ходообразный период с каденцией и переход к последней репризе. 1-е предложение — на D→Des-dur и целотонной гамме, 2-е предложение — на D→C-dur. Каждое предложение основано на целотонной гамме. После каденции на «c» следует возвратный ход к репризе.

Сочинение заканчивается кодой (воспроизводится материал середин на тоническом ОП).

Простая 3-частная форма в составе менуэтов и скерцо

В основном речь идет о первых частях менуэтов и скерцо. В менуэтах и скерцо форма всегда образцовая (совершенная), но никогда не соответствующая образцам (привычным формам). Основа — одна, общая; отличия — в выполнении формы, имеющей тенденцию к технически сложному осуществлению. Сугубая неординарность решения формы. Формы эти могут встретиться и не в менуэтах/скерцо (а, например, в этюде Шопена...).

Стремление к неординарности — способ выражения некоего принципа, присущего менуэтам и скерцо. Менуэт — поле с в о б о д н о й и г р ы.

И г р а — термин широкого значения. Игра определяет собой особого рода деятельность, происходящую прежде всего от избытка сил. Игра предполагает элемент новизны. Игра приносит удовольствие сама по себе. Игра — всякая, в особенности интеллектуальная, — предполагает остроумие.

Смешное, комическое, остроумное. К о м и ч е с к о е — не обязательно смешное («История одного города» Салтыкова-Щедрина). Но комическое не может быть без остроумия. О с т р о у м и е — способность человеческого мышления находить новый смысл в известных вещах. Остроумие шире, чем эстетическая категория (инженерные решения, шахматные партии). Существуют приемы комические, основанные на остроумии.

Остроумные, парадоксальные композиторские находки отличают формы менуэтов и скерцо (особенно у Моцарта). Это и есть язык игры.

Менуэт и **скерцо** похожи, но не совпадают. Менуэт — *четырьмя лапами на земле.* А скерцо отличается более легкой звучностью (в инструментовке), более оживленным, стремительным характером движения. В скерцо подчеркивается его инструментальная природа, часто выделяются технические приемы [игры на инструментах]. 3-я симфония Бетховена (archi в быстром движении staccato); 6-я симфония Чайковского; «Сон в летнюю ночь» Мендельсона[, Увертюра]. В скерцо преобладают общие формы слитного мелодического движения. Мотивы сливаются в отличие от менуэта, где мотивы рельефны. Скерцо часто движется звуками одинаковой длительности. Скерцо более развернуто по сравнению с менуэтом. Форма более развита: особенно это касается сложноорганизованных середин. В менуэте главное — начальный период, середина не особо развита. В скерцо, напротив, главный интерес заключается в том, чтó композитор из малорельефной музыки начального периода может сделать в середине. Интерес смещается с темы на ее развитие. Скерцо восприимчиво к самой разной трактовке (оно может быть любым: фантастическим, гротескным; может быть и трагическим). Допускает любые структурные модификации.

I часть простой 3-частной формы практически всегда модулирует в тональность D или параллельную. Это не значит, что нет однотональных [первых частей] (c-moll'ный квартет Бетховена; Скерцо из 1-й симфонии Шумана). Причудливость скерцо может иметь тонально-гармоническое выражение. Шуман, 1-я соната, Скерцо: начальный период модулирует из fis-moll в E-dur (Мт = 2Гт; 2 2 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 2 2). Странные модуляции у Бетховена: 6-я симфония (F → D), 7-я симфония (F → A); Шуман, 2-я симфония (C → g!).

Ф о р м ы. Употребительно то, что неупотребительно в прочих случаях. Например, период из 3-х предложений: 1-й менуэт из «Хаффнер-серенады»; 12-тактное предложение: Шуман, 2-я симфония (2 2 1 1 2 1 1 2). Возможны любые отступления от квадратности, начиная с простейшего (повтор тактов) и вплоть до всяких таинственных вещей. В менуэтах и скерцо — множество случаев о р г а н и -

ческой неквадратности (2-я симфония Чайковского). Усложнения и переусложнения по полифонической части: Моцарт, Квинтет c-moll, Менуэт (канон, в трио — двойной канон в обращении); Гайдн, Соната A-dur №33 (2-я половина I части — ракоходное изложение). Шопен, Скерцо b-moll: что на месте начального периода (60 тактов!) — никто не знает... Моцарт, Дивертисмент KV 334[, V часть Менуэт, реприза простой 3-частной формы] (вставка в виде канона).

В менуэтах и скерцо в первых частях на месте периода/предложения бывает нечто более сложное, например, подобие модулирующей 2-частной формы (Менуэт из A-dur'ной сонаты Моцарта). У Моцарта много примеров превращения периода в сонатную форму (на месте 2-го предложения — ход, после хода — что-то вроде нового материала; напоминает ГП, СП и ПП).

NB Обратить внимание на развернутое дополнение в I части (особенно в модулирующем периоде): это всегда «подозрительно напоминает» ПП.

Середина простой 3-частной формы, может быть, самая характерная часть. Общая тенденция — к усложнению. Характерна разработочность в использовании материала начального периода в виде фрагментов, вычленений; техника та же, что в сонатной разработке. Форма больше ходообразная, чем периодообразная. В середине складывается новое построение, не повторяющее структуру I части. Форма середины непредсказуема. Наиболее употребительна форма из неких трех составляющих:

I раздел — вводный/уводящий гармонический ход. В большинстве случаев секвентный, часто с дроблением. Ход слышен как ряд отклонений. Может начинаться в любой тональности, в том числе в основной, часто — в тональности окончания начального периода. Бывает, что середина вводится сопоставлением. Обычно здесь определяется порядок чередования тональностей. Движение в сторону S.

II раздел (участок) — временная остановка, или *пребывание*. Как правило, это точка максимального гармонического отдаления. У Бетховена — часто тональность II низкой ступени. Возможен ОП временной тональности.

Для всякой середины характерно сглаживание мелодического рельефа, мелодическое нивелирование.

III раздел — возвратный гармонический ход. Предназначен для *перекачивания* середины в репризу. Ход никогда не повторяет начальный [ход] и имеет другой тональный план. Ведет в основную тональность и заканчивается на ее D. Часто кончик хода представляет собой предыкт (средоточие тональной неустойчивости).

Возможны усложнения, например, вводное предложение (термин Аренского). Во II разделе [бывает] новая тема; не имеет заключительной каденции, перетекает в возвратный ход. Бетховен, 2-я соната: начальный период однотональный; середина отчетливо разработочного характера начинается в D, секвенции по 4 такта, E-dur → fis-moll, [затем] уводящий ход; II раздел середины — новый тематический материал в gis-moll, период разомкнут, превращается в переход к репризе.

Реприза простой 3-частной формы в составе менуэтов и скерцо точной не бывает. Начатое в середине развитие не останавливается, а продолжается. Реприза должна быть однотональной *по определению*; допускает любую перестройку с тонально-гармонической точки зрения. Если в I части есть большое дополнение в тональности D, то в репризе оно может быть в основной тональности: тогда сходство с сонатной формой усиливается.

Изменения структуры в репризе — обыкновенная вещь. Возможны любые расширения, даже другая форма. Например, может быть период из 3-х предложений при периоде из 2-х предложений в I части; если в репризе есть большое расширение, то бывает и обширное дополнение (то есть расширение имеет следствием дополнение). Очень часто мотивная работа в репризе имеет полифонический характер.

Бетховен, 1-я симфония, Менуэт. Скорее это не менуэт, а скерцо. I часть — простая 3-частная форма с повторенными частями.

Начальный период — модулирующий в D, с намеком на полифонию; внимания на себя не обращает.

Середина огромная, из 3-х разделов: вводный ход — пребывание в тональности — возвратный ход. [Вводный/уводящий ход:] материал начального периода в виде вычленений; первая задача — [определить] тональный план: Es – c – As → Des (каденция). В Des-dur — 8 тактов, ОП на «des», нивелирование мотива в общие формы движения, мелодический голос — средний; это участок «пребывания». Далее возвратный ход, сильно измененный, используется один мотив: b – Ces – C. (Возвратный ход по малым секундам, уводящий — по малым терциям.)

Реприза: начальный период сильно преобразован. 1-е предложение и его повторение — в основной тональности, далее — не то расширение, не то 3-е предложение. Таким образом, реприза похожа на период из 3-х предложений (12-тактный) однотональный. Большое дополнение с дроблением, здесь Бетховен обновляет музыкальный материал (синкопы); отблеск середины — аккорд II низкой (есть основание говорить, что это кода). А вообще форма репризы (4 4 2 2 4).

Моцарт, **Симфония №40 g-moll, Менуэт.** I часть в простой 3-частной форме.

[Начальный период модулирующий:] g-moll → d-moll. Полифония. Можно считать трехтактами, но более правильно говорить о переменном метре (3/2 – 3/4 – 3/2 – 3/4 [составляют метрический] четырехтакт). 2-е предложение начинается на 3/2, продолжается однотактами, которые суть расширение. Каденция ознаменована введением нового мотива.

Середина очень маленькая (это вам не скерцо Бетховена): секвенционный ход с каденцией. Две мелодические линии (по сути двухголосие). Идея двойного контрапункта (у виолончелей — мелодический голос, у скрипок — то, что было внизу). Тональный план: B – g – Es – c (участок дробления). Реприза начинается до момента окончания середины.

Реприза не членится на предложения. Полифонизирована. Редкий случай канонической секвенции с перекрещиванием голосов. Дополнение = кода.

Trio: простая 3-частная форма. Начальный период модулирует G → D. Большой период, 1-е предложение сокращено (6 тактов). 2-е предложение начинают 2 гобоя, у флейты имитация партии второго гобоя, далее фагот имитирует партию первого гобоя (то есть то, что звучало у гобоев вместе, имитируется по отдельности). Получается расширение. 2-е предложение равно 8 тактам + 6 тактов дополнения. Середина маленькая. Реприза переинструментована [...]. 2-е предложение оформлено как стретта.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Шопен, Прелюдия As-dur;
Моцарт: Соната A-dur №11, Менуэт (с трио); Квартет g-moll KV 387, Менуэт с трио;
Симфония №41, Менуэт (можно без трио);
Чайковский, 2-я симфония, Скерцо (всё).

3.10.2000

СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ

Формы из двух, трех, нескольких разнотемных частей, строение которых (простые формы, период/предложение или иные, включая неустойчивые) неодинаково в разных видах сложных форм и зависит от конкретного применения.

Части сложных форм обозначаются большими (прописными) буквами либо римскими цифрами.

Виды и названия.

1) Наиболее стабильны и разработанны сложная двухчастная и сложная трехчастная формы:

— сложная 2-частная A B;

— сложная трехчастная (всегда репризная) A B A.

2) Существуют сложные формы из 3-х частей со схемой A B C. Частей может быть больше, то есть A B C D, A B C A D.

3) К сложным надо причислить так называемую контрастно-составную форму.

Основные свойства и признаки.

1) Сложные формы — те, которые состоят из частей, основанных на разных темах.

2) Сложные формы — достаточно крупные и развернутые.

3) Преобладающий случай: части сложной формы строятся в какой-либо из простых форм (3-частной или 2-частной или иной, более объемной).

4) Сложным формам свойственна образно-смысловая разноплановость (неоднослойность). Во многих случаях получается заметный контраст частей. Разные темы обычно в разных тональностях: новая тема — новая тональность. Контраст может быть более или менее сильным, однако очень глубокие контрасты сложным формам не свойственны. (Увертюра к «Тангейзеру»: хотя форма A B A, лучше ее не называть 3-частной: она содержит взаимоисключающие темы и именно по причине глубокого контраста ближе так называемой свободной форме.) В сложных формах обычно не бывает резких темповых перепадов. [Поэтому] «Кикимора» Лядова (I часть — Adagio, II часть — скерцо Presto) — в форме фантазии, а не сложной 2-частной.

5) Каждая часть внутри себя особенно сильных контрастов не содержит: [типична] однородность, однохарактерность каждой из частей.

6) Части сложной формы находятся в сложной взаимозависимости. Они воздействуют одна на другую и по смыслу, и по строению. Содержание целого произведения отличается от содержания каждой его части, иногда очень сильно. В целом [произведение имеет] такой смысл, какого нет в отдельной части. От контекста меняется смысл и *ценность* того, о чем идет речь. Шуберт, Зимний путь, «Весенний сон». 6-я симфония Мясковского, Скерцо: трио решительно отличается от I части; I часть — обычная [для Мясковского] хмурая, II часть — колыбельная с нежной инструментовкой на мотив Dies irae; всё вместе — поздний Достоевский. Части сложной формы — не просто сумма частей. Содержание всей формы шире, полнее, чем каждой из частей, взятых порознь. Части (их содержание и техника выполнения) воздействуют друг на друга; их соотношение создает новый — третий смысл, которого нет ни в I, ни во II части, взятых порознь (Ю. М. Лотман, Комментарий к «Евгению Онегину»).

Трио обычно строится на тех элементах, которых нет в I части.

По характеру соотношения частей и по принципу формосложения различаются
— формы составные (неслитные) и
— формы связные (слитные).

Составные (неслитные) формы. Формы менуэтов, скерцо. Части внешне контрастны, что выражается в их сопоставлении; самостоятельны. Каждая составная часть строится на своей теме, в своей тональности, излагается в тонально замкнутых твердых формах. Части в принципе равноправны. Разделяются цезурами и следуют одна за другой без переходов. Составным формам очень мало свойственно сквозное развитие. [Соотношение частей] составных форм определяется как сложносочинительная связь (из грамматики). В немецких учебниках XIX века составные формы разъяснялись как формы, сложенные из песенных (название — «сложные песни»).

Связные формы. Прежде всего это сильноразвитые формы медленных частей симфоний (в основном Брамса, Брукнера, Глазунова). Части тоже сопоставляются, но не просто так, а имеют некую внутреннюю глубинную связь, прежде всего смысловую, довольно часто мотивно-тематическую. 2-я тема («В») мыслится как некое уклонение от главной, «лирическое отступление». Называется «побочная тема». Соотношение частей определяется как сложноподчинительная связь: одно [отделение формы] «разъясняет» другое. Части связных форм «опосредуются» (философский термин). Части связных форм соединены ходами. Смысловая зависимость, меньшая устойчивость II части, связанность целого — вот причины, по которым связные формы отличаются слитностью.

Эти формы расположены к сквозному развитию.

Сквозное развитие — непрерывное, однонаправленное, связанное с обновлением. «Сквозное» — обозначение поступательного, необратимого, безостановочного движения. Может характеризовать музыкальную драматургию: иногда сквозным называется музыкально-сценическое произведение, которое не делится на номера («Отелло» Верди, «Тристан» Вагнера, «Игрок» Прокофьева). Иногда термин относят к оперным сценам (3-е действие «Лоэнгрина»), к очень энергичным разработкам (6-я симфония Чайковского). Сквозными могут быть музыкальные формы, если в них есть постоянное развитие, смена (обновление) материала и однонаправленность [развития].

В немецких учебниках связные формы считаются относящимися к другому классу форм и называются «рондо». Теоретик Адольф Маркс придумал систематику связных форм, [называемую] «пять форм рондо».

Форма рондо у немецких теоретиков — [слитная, связная форма,] где после 2-й темы возвращается первая. [Пять форм рондо:]

1) ГТ – ход – ГТ. Совпадает с простой 3-частной, но [на месте середины —] очень большой ход. Рахманинов, 2-й концерт, Медленная часть: после ГТ — огромный ход, настоящая сонатная разработка; потом — реприза.

! 2) Малое рондо. ГТ – ход (СП) – ПТ (неустойчивая) – ход – ГТ.

3) Большое рондо А В А С А. Часто бывают небольшие ходы.

4) Рондо-соната (с эпизодом):

ГТ – ход – ПТ – ГТ – 2ПТ (Э) – ход – ГТ – ход – ПТ – кода.

5) Сонатная форма с эпизодом вместо разработки.

Из всех сложных форм наиболее выработанные — двух- и трехчастные, а самая употребительная — трехчастная.

Сложная трехчастная форма

Виды сложной 3-частной формы.

Составные (два вида):

1) сложная 3-частная форма со средней частью типа трио;
2) сложная 3-частная форма с устойчивой средней частью.

Связные (два вида):

1) сложная 3-частная форма с эпизодом;
2) сложная 3-частная форма с ходами.

Формы сильно отличаются. Общее — то, что они двухтемны и трехчастны.

Сложная трехчастная форма со средней частью типа трио

Репризная форма, части которой строятся в устойчивых тонально замкнутых формах, разграниченных цезурами, следуют непосредственно одна за другой, являются функционально равноправными, соотносятся по принципу взаимодополнения.

Названия частей:

I — «первая» или «начальная»;

II — «trio»;

III — «реприза».

Применение определяет форму: менуэты, скерцо (в сонатно-симфонических циклах и самостоятельные произведения), многие танцы (гавоты, полонезы, марши), также [жанры,] близкие упомянутым. II часть Сонаты Шопена b-moll; III часть 7-й сонаты Бетховена; «Князь Игорь», Песня Владимира Галицкого.

При начале средней части обычно выставлено слово trio, но со 2-й половины XIX в. обычай перестают соблюдать. В XX в. термин trio почти не употребляется (Шёнберг, Сюита [ор. 25]; Берг, Лирическая сюита).

Как целое форма проста, поскольку прост способ формосложения: части сопоставляются и суммируются. Четкость членения обязательна. Части функционально подобны. Трио — часть объективно такая же значимая, как все прочие.

В музыке есть два типа контраста: контраст сопоставления и контраст производный. Для формы с трио характерен контраст сопоставления — контраст примыкающих друг к другу частей, внешним образом не зависимых одна от другой. Трио берется «извне», вводится как нечто готовое. Этим контраст сопоставления отличается от контраста производного, возникающего в процессе развития (типичные примеры — сонатная экспозиция и малое рондо). Связаны части очень прочно: по принципу комплементарности (взаимодополнения).

I часть всегда тонально замкнута. Модулирует в редких случаях: Шуман, «Крейслериана», №7 (c-moll → g-moll); 1-й квартет Чайковского, II часть (B-dur → F-dur). Всегда однородна (исключение — Фантазия-экспромт Шопена).

Форма. Как норма, какая-либо из простых. Например, может быть 2-частная. Обычно музыка во всех отношениях простая: Бетховен, скрипичные сонаты №№ 5 и 10, скерцо; Шуман, Карнавал, №14 (I часть — 2-частная, средняя часть представляет собой середину, так как нет второй темы). Чаще всего — 3-частная форма.

Иногда строится более сложно. Бетховен, 9-я симфония, Скерцо: I часть — полная сонатная форма. Бородин ориентируется на классические формы: Скерцо 2-й симфонии испытало влияние Бетховена (неполная сонатная форма A B A B'). Скерцо из Симфонии Танеева: I часть сложной 3-частной формы — сонатная экспозиция, III — реприза. Редко бывает, что I часть написана в сложной 3-частной форме. 6-я симфония Мясковского, Скерцо, I часть — рондо 2-й формы. Краковяк из «Жизни за царя»: I часть — рондо.

Trio. Сам термин традиционный. Принят в XVII веке в танцевальных сочинениях Люлли. Промежуточная часть, которая записывалась на трех нотных строчках и исполнялась либо тремя исполнителями (например, два гобоя и фагот), либо двумя солистами (например, две скрипки) и basso continuo (несколько музыкантов: например, клавесин, виолончель, фагот). Трио звучит более сдержанно: контраст полнозвучной I части и прозрачного трио — обычная вещь.

Трио строится на самостоятельной теме, не связанной с I частью. Бывает, правда, что трио — на материале I части. Форма однопорядковая (если I часть в 3-частной форме, то и трио тоже). Тональность — своя; норма — S. Полонез из «Жизни за царя» (I часть — D-dur, мужской хор; трио — G-dur, исполняется женским хором; в репризе — два хора, соединяются обе темы). Бывает одноименная тональность: Моцарт, Квартет KV 387 и 40-я симфния; 6-я симфония Бетховена, III часть.

Весьма важно, что трио вводится без перехода. В простейших случаях после трио сразу идет реприза. Но появился Бетховен (!) — и в его 5-й симфонии трио имеет выход в репризу. Выход к репризе ходом чаще всего [встречается начиная] со 2-й половины XIX в.

Реприза. В классических менуэтах реприза точно повторяет I часть, даже не выписывается ([идет] da capo). Но, согласно традиции, в репризе снимаются повторения. Реприза, таким образом, получается вдвое короче [I части]. В более поздних произведениях может меняться изложение (например, инструментовка): Прокофьев, 5-я симфония[, Скерцо, ГТ] (в сущности, это вариация). Бывают (редко) расширенные репризы: Танеев, Симфония c-moll, Медленная часть (рондо второй формы). Среди изменений в репризе в форме с трио самое замечательное — полифонизация. Полонез из «Жизни за царя» (в репризе соединяются оба хора и их темы); Прокофьев, ор. 12, Скерцо (тема I части и тема трио в репризе соединяются).

Коды обычно не бывает.

Сложная трехчастная форма с устойчивой средней частью

Отличается от 3-частной формы с трио. «Трио» — это характер музыки. Шопен: Прелюдия Des-dur, Ноктюрн c-moll — формально форма с трио, но здесь другой характер музыки. Обычно форма с устойчивой средней частью встречается в музыке в медленном темпе. К ней плохо применим принцип взаимодополнения: здесь другой характер контраста. В этой форме осуществляется сквозное развитие, возможно сильное преобразование репризы, не бывает повторения частей, часто I часть не сложнее периода.

ПОРЯДОК АНАЛИЗА: характер контраста; в чем заключается; различия тем, форм, гармоний (то есть насколько контрастными выглядят части). Формы с устойчивой серединой: есть повод поговорить об изменениях в репризе. Анализируя сложную форму, знать особенности строения составных частей.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бетховен, 7-я симфония, III часть (3–5-частная форма), по партитуре;
Брамс, интермеццо ор. 119 №№1 и 2;
Равель, «Гробница Куперена», Менуэт;
Прокофьев, ор. 12, Скерцо.
[В заданиях] №№3 и 4 [обратить особое внимание на] гармонию!

10.10.2000

Чайковский, 6-я симфония. Устроена как цикл, в котором так и нет финала: IV часть для финала «не подходит». Все события происходят в I части. И экспозиция основных образов, и выражение основного контраста, и «острое столкновение» — все это в I части. Истинным финалом (по смыслу) оказывается скерцо, довольно загадочное. О смысле и семантике этой части существуют разные мнения: у одних это — весёлость, по другим версиям — великое зло.

Первыми, кто предположил, что в музыке может выражаться зло, были Берлиоз (Финал Фантастической симфонии), Шуман («Любовь поэта» — несмотря на заглавие). Разочарование и скепсис — у Листа (симфония «Фауст», III часть «Мефистофель»), П. И. Чайковского («Пиковая дама», 7-я картина, песня Германа «Что наша жизнь»). Одно из крайних воплощений зла — Скерцо из 6-й симфонии Мясковского. Скерцо из 6-й симфонии Чайковского: «Мчатся тучи...» Пушкина[17]; родство с Достоевским.

II часть — *в просторечии* вальс. Здесь выражена сама *идея вальса*. Скольжение и вращение усилены пятидольным размером. Сложная 3-частная форма со средней частью типа трио. Смысл вальса, может быть, — забыться, уйти от отчаяния. Забыться не удается: появляется тема трио (ОП на «ре» оказывается III ступенью h-moll'я — тональности I части).

Формы частей однопорядковые (простая 3-частная форма в I части и в трио). Трио сильно облегчено [по звучанию]: проще изложено.

I часть простой 3-частной формы: начальный период — большой период, модулирует из D-dur в A-dur. 1-е предложение в низком регистре, 2-е предложение у всех деревянных, мощно изложена мелодия (оркестровый «унисон»). Типичная оркестровка Чайковского: идея оркестровки — сопоставление оркестровых групп; виолончели играют противосложение, когда вступает 2-е предложение у деревянных.

Середина начинается в D к D-dur, каденция в fis-moll. Форма периодообразная (хрестоматийный случай). Деревянные — по звукам трезвучия, валторны *вытягиваются* в повторение звука. Интересная оркестровка. В начале середины у альтов и виолончелей — тема скрипок в обращении.

Реприза простой 3-частной формы — с преобразованиями. Изменения: мелодия сразу — у деревянных, у струнных — контрапункт. Система полифонических приемов. 2-е предложение: основной тематический материал у скрипок и альтов; то, что было повторением звуков [у валторн], распределено между низкими струнными и деревянными. Во 2-м предложении значительное расширение, секвенцированное по технике, любопытное по гармонии (VI низкая). До сих пор тяжелые медные не играли значительной роли. Здесь они включаются (кроме валторн — трубы, тромбоны с тубой, литавры). Встречное движение, контрапункт. Организация кульминации: ОП у литавр; высокие инструменты двигаются вниз, медные — им навстречу. Материал — кульминация ПП I части.

Средняя часть — трио. Простая 3-частная форма. Песенная музыка. Мелодия усилена (дублировки).

Некоторые инструменты у Чайковского связаны с определенными душевными состояниями. Самые выразительные случаи связаны с низким кларнетом или с группой деревянных в целом. Много зависит от используемого диапазона. Низкие медные ***pp*** — *страшно*. Одна из самых мрачных звучностей — низкий кларнет: вступление к I части 5-й симфонии; партитура «Пиковой дамы»: сцена засыпания Графини (вспоминает молодость — *синодик знатных покойников* — и поет арию из оперы Гретри, французский текст [...], соло фагота + бас-кларнет); 5-я картина (призрак Графини: целотонная гамма у кларнета). Низкие медные ***p*** обозначают страшную или трагическую ситуацию: 5-я картина (Сцена в казарме: Герману чудится панихида); 4-я картина.

Трио: двойственность тональности и гармонии. Форма простая 3-частная с повторением I части и повторением II части. Реприза довольно точная, но она имеет дополнение, которое превращается в переход к общей репризе.

---

[17] Стихотворение «Бесы».

Кода в форме с трио — вещь не очень частая. Классический образец коды: Чайковский синтезирует материал [всей] II части. Начало коды — нисходящий мотив [из средней части] у гобоев.

Чайковский вслед за Бетховеном (5-я симфония) использует в симфонии лейтмотив, но если в 4-й и 5-й симфониях это лейтмотив как лейтмотив (темы рока, судьбы), то в 6-й «рок» не связан с определенным лейтмотивом. Чайковский нашел потрясающий выход: «судьба» связывается с нисходящим гаммообразным ходом. В зависимости от ситуации он (фактически лейтмотив) приобретает тот или иной вид. Здесь он — обращение основной темы, имитация в увеличении, во встречном движении, на ОП «ре».

Шопен, Ноктюрн ор. 48 №1 c-moll. Шопен не первым стал писать ноктюрны, [до него был] Джон Фильд. [Кроме того,] раздел какой-то разновидности мессы есть «ноктюрн» (то есть исполняющийся ночью).

Н о к т ю р н — область программной музыки. Программная музыка — та, в которой основное значение имеют не собственно музыкальные законы, а некие уклонения от этих законов. Основной признак программной музыки — свободная форма с ее индивидуальной логикой. [Ей соответствуют] свободные формы: Скрябин, 3-я симфония (у Скрябина был сюжет, которому он следовал). Лучшие ноктюрны Шопена написаны в свободных формах. Свободная форма может быть строгой с точки зрения схемы, но что-нибудь будет «не так» (странный тональный план, необыкновенные приемы развития, обилие энгармонических модуляций). Многие ноктюрны имеют некую программу, но Шопен не торопился ее опубликовать; например, ноктюрн g-moll назван им «Гамлет» [только] в рукописи («пусть сами догадываются»).

Ноктюрн — инструментальная пьеса, поначалу только фортепианная, но вокального происхождения. В ноктюрне всегда ясно прорисована мелодическая линия, есть четкая [разница между] мелодией и сопровождением. Обычно это некая (предполагаемая) сцена того или иного содержания, обычно лирико-драматического свойства («лирическое — бурное — лирическое»). Ноктюрн может легко обнаруживать точки соприкосновения с оперной сценой и оперным дуэтом. Родство с поэмой.

Н о к т ю р н c - m o l l. Относится к категории форм, называемых д и н а м и ч е с к и м и (предполагают изменение сущности музыкального образа); в них очень различны крайние разделы формы (Бетховен: 3-я симфония, II часть; Allegretto из 7-й симфонии). Это идея Цуккермана. В c-moll'ном ноктюрне — чрезвычайно сильный контраст всех частей, достигающий жанрового и темпового уровней; контраст средней части и репризы, I части и репризы.

I часть — простая 3-частная форма. Из необыкновенных вещей — своеобразная гармония и мотивное решение начального периода. В каждом такте — новый мотив: 1-е предложение (a b c d), 2-е (a b e f). Второе предложение — перегармонизация 1-го. Середина начинается с отклонения во вторую низкую, что обостряет гармонический рельеф формы. Середина — метрическое большое предложение. Удивительная реприза: перегармонизация в виде секвенций из септаккордов (свойство середин).

Средняя часть — в одноименной тональности. Тип устойчивых. Простая 2-частная форма с повторением частей (a b b'). Если I часть — лирическая музыка, то средняя — «не от первого лица». Таким образом, в ноктюрне есть контраст субъективного и объективного начал («мой мир» и «внешний мир»); это одно из доказательств [присутствия] свободной формы. В репризной части Шопен вводит триоли шестнадцатыми, которые постепенно заполняют все звуковое пространство.

Потрясающий момент начала общей репризы (Doppio movimento). Динамическая реприза. «Симфонизм»[18].

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Чайковский, 5-я симфония, Вальс;
Моцарт, Квартет A-dur KV 464, Менуэт;
Бетховен, 2-я симфония, Скерцо;
Метнер, романс «Бессонница»;
Прокофьев, ор. 12, Аллеманда;
Шуман, 1-я соната, Скерцо.

17.10.2000

Сложная трехчастная форма с эпизодом

Относится к классу слитных форм. Главная особенность: II ч а с т ь — о н а ж е в т о р а я т е м а — н е я в л я е т с я ч е м - т о и з в н е п р и н е с е н н ы м в ф о р м у, а е с т ь в с м ы с л о в о м о т н о ш е н и и н е ч т о п р о и з в о д н о е о т п е р в о й. Вторая тема зависима от первой. Это определяется характером соотношения: сложноподчинительная связь.

Динамика [развития] формы: от легчайших арий к самой сложной [музыке]. В XVIII в. это была форма арий (чаще без возвратного хода), в инструментальной музыке [использовалась] в порядке исключения (Гайдн, Соната Es-dur, II часть; Моцарт, 23-й концерт, II часть). Начиная с Бетховена это любимая форма медленных частей (1-й концерт). Брамс, Брукнер, Танеев, Мясковский довели эту форму до значительной сложности.

П р и м е н е н и е:

1) медленные части сонатно-симфонических циклов (Andante, Adagio);

2) самостоятельные произведения (например, ноктюрны);

---

[18] К этому широко принятому в отечественном музыкознании понятию Виктор Павлович всерьез не относился, находя его невнятным.

3) редко вокальная пьеса (Глинка, «Песнь Маргариты»);

4) редко форма части более крупного целого (Чайковский, 6-я симфония, I часть, ПП; Мясковский, 6-я симфония, II часть Скерцо).

Название. «Форма с эпизодом» — общее название. Различать:

— форму с эпизодом;

— форму с ходами (тоже с эпизодом).

В немецких учебниках называется **малое рондо**, оно же — **рондо второй формы**.

В малом рондо понятие части и понятие темы практически совпадают.

I часть — главная тема (ГТ);

II часть — 2-я тема/побочная тема (ПТ)[/эпизод];

III часть — репризная часть или реприза ГТ.

Построения, не то соединяющие, не то разъединяющие [части], называются ходами:

1-й ход — уводящий;

2-й ход — возвратный.

Малое рондо — сравнительно поздняя форма, широкое хождение имела в эпоху венских классиков как форма арии. Форма была простой по строению:

ГТ (период) — связка — ПТ (примерно период) — 2-й ход (часто отсутствовал) — реприза («Похищение из сераля», №8 Ария Блонды).

В инструментальной музыке примеры редки. У Гайдна 1-я соната (в издании Peters'a) Es-dur, II часть (что-то вроде формы с ходами); Моцарт: Концерт A-dur, II часть; Симфония Es-dur №39, II часть. Явился Бетховен и начал писать малые рондо в большом количестве (1-й фортепианный концерт, II часть). После Бетховена особенно много у Брамса: медленные части в трех симфониях — 1-й, 2-й, 3-й; Скрипичный концерт; все три квартета. Чайковский, II часть 5-й симфонии; Танеев, Медленная часть Симфонии; Рахманинов, 2-я симфония; Глазунов, 7-я симфония; Прокофьев, 4-я соната; etc. Преимущественно в медленных частях в серьезной музыке.

Общие свойства. ГТ сочиняется в некоей устойчивой форме, в основной тональности, не модулирует (*нужно быть Моцартом, чтобы ГТ модулировала*). ПТ — производное; лирическое отступление. Музыка более беспокойная и возбужденная по характеру, нежели ГТ. ПТ, как норма, менее устойчива и модулирует в доминанту.

Таким образом, в малом рондо части не столь самостоятельны, как в форме с трио. Однако малое рондо допускает более сильные контрасты (Медленная часть 4-го концерта Рахманинова).

I часть (ГТ). Нормально, когда ГТ излагается в какой-либо простой форме, чаще всего в простой 3-частной. Сильного контраста между начальным периодом и серединой не бывает (экономия [средств]). Чайковский, 1-я симфония, Медленная часть (A B A B' + кода). При этом простая форма не обязательна: бывают малые рондо (*очень малые*) с I частью в форме периода/большого предложения. Обычно это связано с тем, что потом части формы будут повторяться (обычно A B A B' A [и далее] сколько угодно). Если размеры малы, [тем более] возможно повторение частей. ГТ обычно заканчивается каденцией в основной тональности. Иногда повторяется сама I часть. I часть в форме периода часто встречается в вокальной музыке.

> Лирическое отступление — авторская речь в эпическом, лирико-эпическом произведении. Выражает отношение автора к изображаемому. [Через лирическое отступление] вводится образ автора. Лирическое отступление прорезает плоскость изображения, вводит читателя в мир авторского идеала («Евгений Онегин» Пушкина, «Граф Нулин»).

Средняя часть (ПТ). ПТ модулирует в доминанту, и либо после доминанты сразу идет реприза сложной формы (тогда 2-й ход отсутствует или заменяется небольшой связкой), либо после модуляции в D идет большой возвратный ход к репризе.

Ход — не второстепенная, а важнейшая, существенная часть формы. Ход, естественно, всегда модулирует. Материал обычно обновленный или даже новый. Это не исключает возможности использования мотивов ГТ.

Строение хода: бывает всё. Нормально, когда ход состоит из 3-х этапов:

— 1-й этап: еще в основной тональности;

— 2-й этап: уже не в основной тональности;

— 3-й этап: чаще всего на D побочной тональности.

Часто в ходах применяются секвенции. Начало хода может быть относительно устойчивым, 2-й этап может быть секвенцирован, 3-й этап может представлять собой предыкт.

Предыкт: доминантовая неустойчивость *работает* только в том случае, если перед этим была субдоминанта.

ПТ отличается по содержанию: всегда более импульсивна, нежели главная, следовательно, более субъективна. Получается сопоставление более объективной ГТ и субъективной ПТ. Темы разноплановые. Таким образом, в авторском замысле есть как бы разные точки зрения[, выражаемые в

тональном контрасте двух тем] (ПТ обычно вводится в какой-нибудь из субдоминант: VI, II etc.). Но это не правило. Рахманинов, 1-й концерт, II часть: ПТ в основной тональности; Григ, Фортепианный концерт: ПТ в основной тональности. Тональность, в которой излагается ПТ, обычно долго не удерживается. Эпизод, как норма, модулирует.

Ф о р м а эпизода. Нормально, когда форма неустойчивая. Чаще всего в начале — нечто в форме предложения, достаточно устойчивое, в основной тональности. Предложение получает продолжение, содержащее элемент нестабильности. Секвенции, дробление: и то, и другое — отступление от квадратности. Эпизод часто, минуя цезуру, перетекает в возвратный ход. В общем и целом для эпизода характерна свобода течения, ритмическая непринужденность движения; перспектива продолжения не просматривается. То есть форма эпизода мало или вовсе непредсказуема. Форма эпизода — н е песенная форма.

М о т и в н о - т е м а т и ч е с к и й м а т е р и а л эпизода — двойственный. С одной стороны — новые тональность, тема. Но весь интерес в том, что в конце концов оказывается, что ГТ и ПТ родственны на *генетическом* уровне. ПТ — «уклонение» от ГТ.

В более ранних образцах (у Моцарта) ПТ бывает вполне устойчивой. К малому рондо [форма] относится потому, что ПТ вводится и завершается ходами.

Реприза сложной формы. В малом рондо точных реприз не бывает. Изменения достаточно существенны. Определяются изменениями в ПТ. Обычно реприза содержит следы звучания ПТ. В элементарном виде это фактурный рисунок, ритм. Может быть что-то более сложное, [например,] характер гармонии из ПТ.

Л о ж н а я р е п р и з а . Вводится там, где должна была бы быть настоящая реприза, но не в основной тональности, чаще в S. Как правило, долго не длится. Реприза называется ложной, только если за ней идет настоящая реприза в основной тональности.

В малом рондо возможна к о д а .

NB Эпизод, введенный ходом, более устойчив. Эпизод без хода более неустойчив.

Бетховен, 4-я соната, Медленная часть. Форма с эпизодом без первого хода. Вообще склонность к глубокомысленным, серьезным adagio у Бетховена *в крови*. Может напомнить баховские adagio — по характеру и, может быть, по строению (текучая форма, вроде фуги). У раннего Бетховена таких образцов довольно много (медленные части 3-й сонаты, 1-го концерта, 5-й сонаты).

Соотношение ГТ и ПТ здесь соответствует описанию: есть строгая ГТ, импульсивная ПТ; они составляют сильный контраст. ГТ в C-dur, ПТ в As-dur. ПТ свободно построена, неустойчива, перерастает в ход. Есть кода, в которой сближаются все элементы. ГТ: мелодия — по-бетховенски в среднем регистре; глубокий бас.

I часть — в простой 3-частной форме. [Начальный] восьмитакт с замаскированной [серединной] каденцией. Середина простая (как в 2-частной форме), в G-dur, 8 тактов, с остановкой на D. Интересная реприза: Бетховен воспроизводит два первых такта главной темы, далее — энергичное расширение. Реприза преобразованная, может быть, готовит ПТ и заменяет ход.

ПТ — новая тема. Новый характер движения. Устойчивый четырехтакт в As-dur — исходное построение, далее: f-moll, Des-dur, в конце — D основной тональности. Дальше — ложная реприза в B-dur («двойная S»). От Des-dur — возвратный ход с предыктом. Наличие ложной репризы объясняется логикой тонального движения.

Реприза: всё из I части (с небольшими изменениями в изложении деталей); может быть, из-за этого написана кода.

Кода. Тема эпизода в среднем голосе. После остановки на D воспроизводятся мотивы ГТ. Таким образом, ПТ и ГТ ставятся в одинаковые условия. В коде представлен основной материал [части] и основные фактурные рисунки.

В ложной репризе сливаются ритмические рисунки ГТ и ПТ.

Бетховен, 16-я соната, Медленная часть. Характерный образец малого рондо с ходами. Музыка чрезвычайно спокойная.

Созерцание (в эстетике). Европейское мышление имеет привычку (еще от античности) рассматривать всё в виде противоположностей (диалектика): без противоположностей не чувствуется существо предмета. Созерцание — нечто иное: в принципе это рассмотрение предмета, идеи без намерения его *расслоить*. Чаще всего созерцание природы. Музыка этой части близка II части 6-й симфонии. В таких медленных созерцательных частях Бетховен стал источником эпического начала в европейской музыке. Отсюда идут темп, размеры и мощная архитектоника формы.

Есть огромная ГТ в простой 3-частной форме. ПТ отличается по характеру от ГТ, но отличие не принципиальное: музыка несколько более беспокойная, движение скорее внешнего порядка.

ГТ — простая 3-частная форма с сокращенной репризой. Большой период, модуляция в конце 2-го предложения имеет характер перехода. Середина неустойчивая, устроена просто: 2 звена секвенции, каденция на D основной тональности. Середина четко отделена от репризы. Реприза сокращена до одного предложения.

Уводящий ход начинается в одноименной тональности. Гармоническая последовательность с восходящим хроматическим басом, и Бетховен оказывается в As-dur.

Повторение As^3_5 — ПТ, малоконтрастная, не претендующая на самостоятельную роль в форме. Нечто оттеняющее. Строение элементарное. Два 4-тактных предложения: периодообразная форма. 2-е предложение незаметно перерастает в ход с каденцией на D основной тональности.

Реприза сложной 3-частной формы с изменениями внешнего порядка. На границе формы еще более *кудрявая* каденция.

Кода довольно большая. Тематический материал из всех частей. В конце звук «as» — отголосок ПТ.

Шопен, Ноктюрн Fis-dur. Что такое ноктюрн. Свободная форма, программа. На фантазийный характер музыки [влияет] тип контраста тем. *Умиротворённая* ГТ оттеняется беспокойной ПТ. Малое рондо с ходами. Есть 1-й ход, нет возвратного хода.

I часть — большой период. 1-й ход якобы (на слух) начинает среднюю часть, но оказывается ходом, приводящим к контрастной ПТ. Строение элементарно: неустойчивая периодообразная форма [в виде] двух метрических предложений + переход (предыкт). ПТ не оказывает влияния на репризу, реприза сокращена (одно предложение). Последний четырехтакт подобен коде; отголоски ПТ (басовые квинты).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Моцарт: Концерт №23, Медленная часть; Симфония Es-dur №39, Медленная часть;
Бетховен, 1-й концерт, Медленная часть;
Брамс, 3-я симфония, II часть.

24.10.2000

Моцарт, «Похищение из сераля». Зингшпиль. Простой текст.

Ария Бельмонта (начало оперы). Характерный образец исходной формы малого рондо. Лирическая музыка, изящество. ГТ — период, есть и вводное построение, расширение, дополнение. Каденция в основной тональности. После ГТ большой ход из A-dur в доминанту к h-moll. ПТ: D-dur, беспокойный характер; менее устойчива: двойное предложение (период из двух одинаковых предложений). Простота этого малого рондо [в том, что] нет 2-го хода. Есть связка (2 такта). Затем более или менее точная реприза. По окончании репризы — уводящий ход к коде. Форма сопоставима с сонатной (отличие именно Моцарта; Глинка *работает* так же).

Ян Сибелиус. Заявил о себе в конце XIX в., основная деятельность — в XX в., умер в середине столетия глубоким стариком. Примыкает к тому направлению композиторов, которые имели историческое значение как представители национальных школ (чешские композиторы, Григ). Композитор очень интересный, по преимуществу симфонист. 7 симфоний, Скрипичный концерт, много оркестровой музыки. Имеются фортепианные сочинения. Много музыки к театральным постановкам. Прекрасные романсы.

Пьеса «Туонельский лебедь» из «Четырех эскизов» по содержанию связана с карело-финским эпосом «Калевала». Выраженный северный оттенок. «Туонельский лебедь» — самый печальный эпизод во всем эпосе (Туонела — черная река в подземном царстве смерти, по которой плывет лебедь).

Позднейшая модификация малого рондо. ГТ в неустойчивой форме. Основная тональность a-moll, второе предложение в c-moll. Струнные в высоком регистре ([оркестровка, напоминающая] «Лоэнгрина»). Написано для симфонического оркестра с солирующим английским рожком. ПТ в e-moll, на подобном материале. Есть возвратный ход. Тональная реприза.

Мясковский (1881—1950). Воспитанник Санкт-Петербургской консерватории, ученик Лядова, Римского-Корсакова, Витоля, Блуменфельда. Был воспитан в самых благородных традициях, но интересовался ультрамодными композиторами (Малер, Шёнберг, Регер). Знал всю современную музыку. Поклонник Прокофьева. Собрал колоссальную нотную библиотеку. Кончил Военно-инженерную академию, но судьбу его решила 6-я симфония Чайковского ([Мясковский] решил стать профессиональным композитором после ее прослушивания).

Написал огромное количество музыки. По преимуществу оркестровый композитор: 27 симфоний. Собственного фортепианного стиля у него нет, хотя написано для фортепиано немало. Концерты для виолончели, для скрипки, 13 квартетов. Романсы. Всю жизнь мечтал написать оперу («Идиот» [по Достоевскому]).

Для советских музыкантов в профессиональной среде был самым большим авторитетом. Умел безукоризненно [точно] дать оценку произведению любой степени сложности. Работал в [Московской] консерватории (кафедра композиции), преподавать не любил.

В музыке скрещиваются самые разные влияния (порой это недоказуемо). На романсы влияние оказал Глинка. На инструментальную музыку — Чайковский, Глазунов, Рахманинов. Решающее влияние оказал Метнер. Мясковский, как и Метнер, *бесколористичен* ([это в известной степени связано со склонностью к] полифонии). Большая часть произведений хорошо сделана, но скучна. Одно из немногих исключений —

6-я симфония es-moll. Одна из лучших симфоний в русской музыке. Правда, Мясковский перетяжелил форму, особенно III часть (много тем, а [по форме] малое рондо). Сам Николай Яковлевич до конца дней был недоволен формой Финала. Тональность es-moll имеет историю: ею увлекались М. П. Мусоргский, затем Шостакович, Прокофьев (6-я симфония).

Музыкальная трагедия. Написана в 1922–23 гг. [Объявленный литературный источник —] «Зори» Э. Верхарна (бельгийский поэт-символист), но содержание симфонии — другое: памяти жертв войны и революции. В 1918 году в Петрограде на глазах у Мясковского расстреляли его отца — генерала царской армии. Сам Мясковский был в действующей армии, контужен в сражениях, демобилизован. В [1921 г. в] Петрограде обнаружил квартиру сестры отца разгромленной, тетку — мертвой. Вот приблизительно круг впечатлений 6-й симфонии.

На симфонию оказала влияние «музыкальная драма» Мусоргского. I часть [симфонии] — современная «Хованщина». Музыкальная ткань сделана из множества лейтмотивов. Какие-то эпизоды вызывают прямые аналогии: основная тема ПП I части — стрелецкие хоры из «Хованщины»; кода I части — сцена смерти Бориса Годунова.

I часть — сонатная форма со вступлением. Перегружена материалом, действие разворачивается стремительно. В результате всего развития темы I части приходят к Dies irae. Финал строится на темах песен французской революции («Карманьола», «Ça ira»), с другой стороны — духовный стих (из сборника Пятницкого) «О расставании души с телом». В кульминации [Финала] возобновляется Dies irae.

II **часть Скерцо.** Есть все необходимые элементы. Сложная 3-частная форма с трио. Крайний конраст I и III частей и трио. Крайние части — хмурое, холодное. Трио составляет сильный контраст прежде всего потому, что отличается самыми нежными звучностями (колыбельная на мотиве Dies irae). I и III части каждая — в форме малого рондо. ГТ у бас-кларнета, в простой 3-частной форме; ее середина — большая, сложная. Реприза ГТ переходит в связку (ц. 7). ПТ (ц. 9) в основной тональности, неустойчивая, ходообразная. В ц. 11 — лейтмотив. Реприза малого рондо — ц. 15.

Средняя часть — ц. 19. Ц. 25 — общая реприза сложной 3-частной формы. Ц. 41 — кода.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
«Князь Игорь», Каватина Кончаковны;
Рахманинов, 2-я симфония, Медленная часть;
Брамс, 2-я симфония, II часть;
Чайковский, 5-я симфония, Медленная часть.

14.11.2000

Разновидности сложной 3-частной формы

Разновидности сложной трехчастной формы, основанные на повторении частей. В общем подобны разновидностям простой 3-частной.

— **Сложная 3—5-частная форма А В А В А.** Сравнительно малоупотребительна (причины надо искать в механистичности образования этой формы). Преобладают высокие темпы: «Руслан и Людмила», Марш Черномора; 4-я симфония Бетховена, III часть; 7-я симфония Бетховена, III часть; Шуман, 4-я симфония.

— **Сложная двойная трехчастная А В А В' А.** 2-я средняя часть «В'» представляет собой измененное повторение 1-й средней части, но все-таки повторение: Шуберт, Экспромт c-moll ор. 90 №1; Шуман, «Симфонические этюды», Финал; Глазунов, Мазурка ор. 25 №3; Прокофьев, Аллеманда ор. 12. 2-я средняя часть обычно воспроизводится в другой тональности. Возможны частичные изменения гармонии, структуры, фактуры.

— **Сложная двойная форма с эпизодом** [А В А В' А; эпизод «В» повторен со значительными изменениями]. Шуберт: 4-я симфония «Трагическая», II часть; 5-я симфония, II часть; Соната G-dur ор. 78, II часть; Сонатина для скрипки и фортепиано a-moll ор. 137 №2, II часть; Музыкальный момент As-dur ор. 94 №2. Глинка, «Адель». Чайковский, 1-я симфония, II часть. [Характерно наличие хода.]

— **Сложная форма с двумя трио** А В А С А. Редко А В С А.

Схема **А В А С А** совпадает с большим рондо, но сходство на этом и заканчивается. Форма с двумя трио не является рондо ни по эстетическим качествам, ни по техническим свойствам. Средние части — никак не эпизоды рондо, [поскольку] вводятся после цезуры, [сразу] в нужной тональности. Важен характер соотношения трио и I части. III и V части — именно репризы. Форма многотемная, многочастная, *крупногабаритная*. Части замкнуты, между собой сообщаются плохо. Форма *начинает приближаться* к сюите. Применение такое же, как и формы с одним трио. Моцарт: «Хаффнер-серенада» D-dur KV 250, VII часть; 17-й дивертисмент D-dur KV 334, Менуэт; Квинтет для кларнета и струнных. Форму ценил Шуман: скерцо в 1-й, 2-й симфониях, 1-й сонате, Фортепианном квартете, Фортепианном квинтете. Брамс, Скерцо ор. 4; Мендельсон[, «Сон в летнюю ночь»], Свадебный марш.

Разновидность **А В С А**. Это **форма с двумя трио, идущими подряд.** Форма более компактная. Следование подряд трех разнотемных частей дает возможность оценить контраст и понять характер соотношений. Форма несколько запутанная. Моцарт, Соната B-dur для фортепиано ([существует и в виде] Сонаты для скрипки и фортепиано) KV 570, Финал; Бетховен, 6-я симфония, III часть; Чайковский, 4-я симфония, Скерцо.

Другие разновидности сложной 3-частной формы. *Сомнительные* формы, имеющие свойства и простой, и сложной 3-частной. Справедливо формы такого рода называть промежуточными.

— **Сложная трехчастная форма с I частью в форме периода/предложения.** Относится к категории сложных: есть две темы, и находятся они в разных тональностях. *Некоторые* называют эту форму «промежуточной между простой и сложной». Встречается часто. По структурным признакам — простая: I часть не превышает период/предложение. Бетховен: багатели ор. 119 №1, ор. 33 №2 (форма с двумя

трио, Мт = 2Гт); Шопен, 1-й ноктюрн (op. 9 №1 b-moll). Много таких форм у Брамса: интермеццо op. 76 №7, op. 116 №№2, 3, 7.

— **Сложная 3-частная форма с развивающей средней частью A B A.** I часть сложнее периода, 2-й темы нет, «B» — разработка или середина: Рахманинов, 2-й концерт, Медленная часть. Материал II части не оформляется в тему, [т. е.] отсутствует родовой признак сложных форм. Шуман, Карнавал, №14; Метнер, «Бессонница» ([простая или сложная] *пятьдесят на пятьдесят*); Шуберт, «Липа» (средняя часть — вариант I части); Римский-Корсаков[, «Сказание о невидимом граде Китеже»], «Сеча при Керженце». В старых немецких учебниках это рондо первой формы.

— **Трехчастная форма с периодом/предложением в каждой части**[19]. Таких форм мало. Неизвестно, простая она или сложная. Более сложная, [чем простая,] особенно в вокальных произведениях. Глинка, «Ночной зефир» (I часть — F-dur, 6-тактное предложение с расширением; II часть — A-dur, 2-я тема); Шуберт, Музыкальный момент op. 94 №2 As-dur; Шуман, Листки из альбома op. 24, №3 Скерцино; Мусоргский, «Два еврея»; Рахманинов, Прелюдия cis-moll (I часть — предложение).

Сложная двухчастная форма

Составлена непременно из разнотемных частей, каждая из которых может быть изложена в какой-либо простой форме или в форме периода/предложения.

Применительно к частям сложной 2-частной возможны термины ГТ и ПТ. А вообще лучше называть части: I часть; II часть. Обозначаются заглавными латинскими буквами или римскими цифрами.

Форме свойствен контраст частей, так как части основаны на разных темах. Контраст может быть бóльшим (Шопен, Ноктюрн g-moll op. 15 №3) или меньшим (Ноктюрн op. 32 H-dur). В этой форме темп и размер частей, как норма, одинаковы. Темпы, если и различаются, — однопорядковые: «Похищение из сераля», №11 Ария Констанцы (Allegro и Allegro assai). Перемена размера не исключается: «Дон Жуан», №7 Дуэттино (I часть — 2/4, II часть — 6/8); Глинка, каватина «Давно ли роскошно ты розой цвела» (2/4 — 3/4); Шуберт, Зимний путь, «Любопытство».

Формы частей, как норма, неодинаковы: Глинка, «К Молли» (I часть — простая 3-частная, II часть — простая 2-частная). Разница в построении часто подчеркивается контрастом. Употребительно сопоставление простой формы и формы периода/предложения: «Дон Жуан», №7 Дуэттино (I часть — простая 3-частная, II часть — 7-тактное предложение); «Вольный стрелок», Хор охотников (I часть — 3-частная с тональной репризой, II часть — 24-тактный период!). В других случаях несходство частей происходит из-за разницы в гармонии: Чайковский, «Благословляю Вас, леса» (II часть отличается от первой заметно большей модуляционной активностью).

Тональное устройство. Во II части тональность может сохраняться (Шуберт, «Любопытство»). Это более свойственно старым формам (смотри предыдущие примеры). В музыке XIX — начала XX вв. II часть может быть даже в новой тональности, чаще одноименной: Чайковский[, «Пиковая дама»], Ариозо Лизы «Откуда эти слезы» (c-moll — C-dur); Гуго Вольф, Песни Мёрике, №2 «Мальчик и пчела». Тональность может быть параллельной: Чайковский, «Мы сидели с тобой». При этом все сочинение может заканчиваться либо в основной тональности (Балакирев, романс «Пустыня»: I часть — cis, II часть — E, последние такты — cis), либо в тональности II части («Мы сидели с тобой») — в этом случае получается двухтональная форма.

Соотношение частей. Самое простое и [при этом] редкое — когда части равновесны и равноправны («Риголетто», Квартет). Более характерно неравноправие и неравный вес частей: либо II часть — основная, а I — в характере вступления (Лист, «Женевские колокола»; [Вольф,] «Мальчик и пчела»), либо основная — I часть, а II имеет характер заключения, часто — припева ([Вебер, «Вольный стрелок»,] Хор охотников; масса советских песен). I часть бывает вполне завершена, и за ней непосредственно следует II часть (Шопен, Ноктюрн H-dur op. 32). I и II части могут соединяться связкой, либо I часть разомкнута и тем самым [ее окончание] уподобляется переходу ко II части (Чайковский, «Благословляю Вас, леса»).

Эстетические свойства. Цельность и завершенность не очевидны. *Естественная нецельность* — ценное качество 2-частной формы. Композиционный план несимметричен (контраст частей и отсутствие репризы — всегда). Отсутствие симметрии несет в себе некую незавершенность, неустойчивость формы целого. [Нагляднее всего —] в вокально-сценической музыке. Чайковский, 2-я картина «Пиковой дамы», Ариозо Лизы: незавершенность предполагается, реприза *отрезана*. Когда *самое время* петь репризу, появляется Герман (и «давит на психику»). Мусоргский, «Сорочинская ярмарка»: Парася «поет думку» и грустит в es-moll'e, II часть — Es-dur.

[19] Эта разновидность описана в лекциях следующего курса (2001—2002 гг.), откуда и заимствована.

Всем сказанным определяется **применение** сложной 2-частной формы. Бóльшая часть образцов принадлежит вокальной музыке. В инструментальной музыке во 2-й половине XVIII в. [форма] почти не встречается (Моцарт, Фантазия d-moll), распространилась в XIX — начале XX вв. в связи с тенденцией к свободе форм, особенно в музыке, причастной к программности.

Характер соотношения частей и характер перехода.

– Менее сложны те формы, в которых нет сильного контраста. Если части гармонически устойчивы, структурно завершены, то их соотношение напоминает соотношение I части и трио. В принципе такие формы относятся к типу составных. Шуман, Танцы Давидсбюндлеров, №16.

— Части разнохарактерны. В таких случаях нужен некий переход. Части может соединять недлинная связка («Пустыня» Балакирева). В некоторых случаях связка имеет речитативный вид (в Ариозо Лизы). Иногда роль связки выполняет модулирующее окончание I части.

— Самое сложное, [когда] I и II части разные. Тогда их соединяет большой ход. Таким образом, они относятся к типу связных форм (аналогия малому рондо). Ход может быть тематически нейтральным (выглядит как речитатив). «Князь Игорь», Финал 1-го действия: два хора бояр в сущности [образуют] 2-частную форму, *в середине которой Ярославна падает в обморок*.

— Переход может иметь некоторое сходство с серединой: Шопен, Ноктюрн g-moll (начальный период — середина — II часть).

— Если ход большой и разработанный, то не всегда можно доказать, что это не II часть сложной 3-частной безрепризной формы A B C: [«Кармен»,] Куплеты Тореадора.

Ариозо Лизы из 2-й картины «Пиковой дамы». Тема Петербурга: литература («Петербург» Андрея Белого), живопись (Бенуа), музыка. «Симфонические этюды» Игоря Глебова (Асафьева). (Либретто [оперы] плохое.) I часть – c-moll, 3-частная форма, II часть («О слушай, ночь») — C-dur, появление Германа, недосказанность: [в связи со сценической ситуацией] репризы здесь быть не может.

Глазунов, сюита «Из Средних веков». Позднее сочинение (1902 г.). Средневековье (и астрономия) — хобби Глазунова. [Увлечение] Средневековьем нашло отражение в балете «Раймонда». Сюиту он предполагал сделать программной, но от программы ничего не осталось.

4 части: Прелюдия («Замок на берегу моря»), Скерцо, «Серенада трубадура», «Крестоносцы».

I часть — сложная 2-частная форма с ходом и кодой: A — ход — B — кода.

ГТ — e-moll, 2-частная репризная форма: начальное большое предложение (2 2 1 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1), середина и реприза. Модулирующий ход с изменением инструментовки. ПТ — E-dur, 3-частная форма.

Обилие полифонии. В лирической музыке *одна мелодия — хорошо, а две — лучше*. Голоса в удвоении. Глазунов и Рахманинов научились этому у Чайковского, а Чайковский — у Шумана.

Вагнер, «Валькирия», 1-е действие.

Песня Зигмунда — сложная 2-частная форма с переходом.

[Исполнители:] Фуртвенглер, Зютхаус, Леони Ризанек.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Лист, «Женевские колокола»;
Шопен, Ноктюрн g-moll ор. 15;
Танеев, хоры ор. 27, «На могиле»;
Брамс, 1-я симфония, Медленная часть.

21.11.2000

С. И. Танеев — крупный русский композитор. Теоретик номер один в России и Европе: «Учение о каноне», «Подвижной контрапункт строгого письма». Исследовал возможности выхода за пределы найденного композиторами и представил всё в виде [математических] законов и формул. Педагог номер один. Концертирующий пианист. Играл в ансамблях[, в том числе] в квартетах. Сольные выступления [были] редки. Первый исполнитель многих произведений П. И. Чайковского. [Читал] партитуры любой сложности (то же [умели] Рахманинов, Глазунов).

Легенда о [танеевском] консерватизме — неверная. Он [ценил, например,] музыку Вагнера (за прекрасное голосоведение). Природа новаторства [Танеева] в том, чтобы [увидеть] новые возможности в уже известном материале, в делании нового из того, что уже известно. Эту особенность он передал ученикам. Шуман — Брамс — Танеев. Чайковский — Танеев — Метнер.

Был оригинален во всем. Работал во всех жанрах. Оперу написал одну, симфонию опубликовал одну. [...] Основные жанры — хоры и камерно-инструментальные ансамбли.

[«На могиле» для хора a cappella]. Крупнейший русский хоровой композитор: хоровое творчество Танеева — вершина [наряду со] «Всенощным бдением» [Рахманинова]. Две кантаты — «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма», бесконечное количество хоров a cappella с большим количеством голосов (до восьми), хоры с фортепианным сопровождением.

Блестящий знаток хоровой литературы, [в том числе] культового хорового искусства эпохи Возрождения. [От той эпохи происходит] мотетный принцип [построения формы]: [...] формой управляет текст — каждому стиху

соответствует новый тематический материал. Искусство перехода от одного [раздела формы] к другому (это унаследовал от старых мастеров [еще] Моцарт). Формы [танеевских] хоров очень сложные: некоторые написаны в сонатной форме или в ее *модификациях*. Сложное письмо происходит от применения полифонии. [...] Хоровое письмо приближается к инструментальному изложению: выработанность изложения (похоже на хоры Брамса).

Моцарт, «Похищение из сераля», Ария Констанцы.

I часть написана в форме экспозиции концерта: оркестровая экспозиция с ПП в основной тональности, у солиста ПП в тональности доминанты.

II часть — сложная 3-частная форма, где первая часть — простая 3-частная форма с тональной репризой. 2-я тема в средней части — ПП в C-dur из I части. Реприза разомкнута и переходит в коду.

Разновидности сложной 2-частной формы

Образуются благодаря повторению частей. Встречаются лишь от случая к случаю. Повторение может быть точным или варьированным. Повторена может быть любая часть. Шопен, Ноктюрн H-dur ор. 32 (А В В); Шуберт, Прекрасная мельничиха, №6 «Любопытство» (повторена I часть[: А А В]).

Форма А В А В'. Формально разновидность, а на самом деле — самостоятельная форма. I часть при повторении остается в основной тональности, II часть сначала излагается в неосновной тональности, при повторении транспонируется в основную. Часто такую форму называют **сонатой без разработки** (лучше [это определение] не употреблять). Может быть, [правильнее ее называть] **двойная двухчастная** (но такого термина нет). Части могут примыкать одна к другой непосредственно, но чаще связываются ходами.

Применение. Во 2-й половине XVIII в. А В А В' — одна из самых распространенных форм оперной арии. «Дон Жуан», Ария Эльвиры №3: ГП в виде большого периода (*много седьмых тактов*), 2-е предложение в оркестре. СП практически нет, ее заменяет модулирующее дополнение [к ГП]. ПП в миниатюрной простой 2-частной форме. Реприза: обе темы в основной тональности.

В конце XVIII в. форма проникает в инструментальную музыку и становится обычной в медленных (певучих) частях цикла. Чаще — в произведениях камерного характера. Гайдн, Квартет B-dur ор. 76 №4, II часть; Моцарт, Серенада для 4-х оркестров KV 286, II часть. Редко — в симфониях (Моцарт, №29, II часть).

В XIX — начале XX вв. форма применяется гораздо более свободно. В ней может быть написан оперный номер («Князь Игорь», Каватина Владимира Игоревича), в том числе оперный номер песенного характера («Садко», 6-я картина, Величальная песня). [Теперь форма] чаще стала применяться в инструментальной музыке, в том числе симфонической (особенно у Шуберта). Мендельсон, Песни без слов, №30 «Весенняя».

Эта форма может незаметно перетекать в другие. Иногда [получается] действительно соната без разработки (лучше — неполная сонатная форма). Сходство очевидно: схемы одинаковые, II часть транспонирована (хотя это — качество не только сонатной формы). Сходство с неполной сонатной формой усиливается, если части соединяются ходами. [Но в принципе эти формы] существенно отличаются. В форме А В А В' может не быть ничего специфически сонатного, особенно в музыке, близкой первичным жанрам («Князь Игорь», Хор половецких девушек №7). Скрябин, Мазурка ор. 25 №1: не сонатная форма. Часто [А В А В' имеет] коленный склад. В некоторых случаях встречается несвойственное сонатной форме повторение частей: Моцарт, Квартет B-dur KV 589, II часть.

Основное различие [формы двойной двухчастной и сонатной]: в форме А В А В' главный акцент — на соотношении самостоятельных частей. Части самостоятельны и тем самым связаны в единое целое, тогда как главная идея сонатной формы — развитие. Сонатность — это преобразующий процесс, а не контраст сопоставления.

И все-таки неполная сонатная форма существует. Брамс, 4-я симфония, Медленная часть: есть сонатные качества.

А В А В' легко контактирует со сложной 3-частной. [Это получается,] если «В'» — кода. При повторении II часть дается в подчеркнуто устойчивом изложении: Чайковский, 6-я симфония, Финал.

Контрастно-составные формы

Репризные и безрепризные формы из двух, трех, нескольких, многих частей, относительно самостоятельных и обычно разнотемных. Довольно часто самостоятельность частей усиливается принадлежностью разным тональностям (то есть части по-разному ориентированы в тональном отношении), разным жанрам. Главный признак [этой

сложной формы] — сходство с циклом; контраст частей достигает уровня, характерного для цикла. Четче всего это выражено в контрасте темпов. Рахманинов, 3-я симфония, II часть (Largo — Скерцо; форму можно назвать двухчастной); Лядов, «Кикимора» (Adagio — Presto). Термин предложен В. В. Протопоповым.

Главным образом в вокальной музыке. Многие арии представляют собой так называемую сцену, где объединены медленная и быстрая части. «Травиата», Ария Виолетты; [«Жизнь за царя»,] *Каватина и двойная трехчастная Антониды*; [«Руслан»,] Ария Ратмира; [«Севильский цирюльник»,] Каватина Розины. Части могут быть в разных тональностях.

Термин изобретен главным образом для объяснения форм оперных финалов («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан»; Квартет из «Жизни за царя»).

В более поздней музыке форма приобретает сложный вид. Скрябин, 4-я соната (медленная и быстрая части, идущие без перерыва); Мясковский, 13-я симфония (4 части сонатно-симфонического цикла *сжаты* в одну; вообще форма свободная); Шостакович, 11-я симфония (4 огромные части без перерыва).

М «Похищение из сераля». Увертюра: I часть — allegro, сонатная экспозиция; II часть — [материал] **Арии Бельмонта**; повторение I части, которая перетекает в 1-й акт, начинающийся Арией Бельмонта.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Моцарт, Соната №12 F-dur KV 332, Медленная часть;
Шопен, Ноктюрн H-dur ор. 32;
Чайковский, 1-й квартет, Медленная часть;
Глинка, «Иван Сусанин», Квартет;
Прокофьев, «Сказки старой бабушки», №1;
Дебюсси, «Море», I часть.

Концентрическая форма[20]

Зеркально-симметричная многочастная форма, складывающаяся из частей, которые после центральной возвращаются в обратном порядке: A – B – C – B – A; A – B – C – D – C – B – A.

[Форма создает] возможность многократного контраста при слишком хорошей организованности целого.

Применение. Большей частью связана с музыкой программной, фантастической, картинно-изобразительной, повествовательной. Часто применяется в додекафонии.

Строение частей может быть разное. Обычно части в масштабе периода. Могут быть неустойчивыми (некоторые части могут иметь внешность хода): Ария Лебедь-птицы из «Сказки о царе Салтане»; Шуберт, «Приют»; Равель, «Долина звонов»; Прокофьев, 7-я соната, Финал. Похоже на малое рондо (естественно объяснять форму как малое рондо).

Концентрическая форма легко контактирует с другими формами. Например: вступление A + B C B + A: «Садко», Песня Индийского гостя. Увертюра к «Тангейзеру»: есть I часть — хорал; средняя часть — сонатная форма с обратной репризой (ГТ — ПТ — эпизод — ПТ — ГТ); [III часть —]хорал.

[Можно говорить о] принципе концентричности, когда концентричность *ощущается*: Шостакович, 11-я симфония «1905 год», I часть «Дворцовая площадь». Римский-Корсаков, «Садко», 2-я картина: ощущение концентричности из-за крайних частей, *время идет в обратном направлении*. Хиндемит, «Туда и обратно».

Римский-Корсаков, «Сказка о царе Салтане». 1899 г. Это граница между средним и поздним периодами творчества (средний период — «Садко», «Ночь перед Рождеством», «Млада», «Царская невеста», поздний — «Кащей», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок»).

Музыка в XIX в. очень отличается от классицизма. Музыка венских классиков 1) бесколоритна и 2) гармонически довольно бедна: отличается замечательным развитием на трех аккордах. Искусство романтизма красочно. Часто в нем нет динамики развития (есть, например, у Брамса, ориентировавшегося на венских классиков). Главное — гармония и фактура. Величайшие открытия в области оркестра (Вагнер!). Вступление к «Золоту Рейна»: тембро-фактурный элемент — основание в строении формы. [Вагнер оказал] колоссальное влияние на всех.

---

[20] В конспектах лекций, записанных осенью 2000 г., тема «Концентрическая форма» оказалась пропущенной. Возможно, она была пройдена на практических занятиях. Ради сохранения тематической полноты в Часть II включена лекция, прочитанная Виктором Павловичем в следующем учебном году, 26 октября 2001 г.

Римский-Корсаков признавал свою зависимость от Вагнера. Римский-Корсаков — один из величайших *гармонистов*, изобретатель тембров.

В этой опере — характерные свойства творчества Римского-Корсакова: предельная интенсивность колорита и склонность ко всякой изобразительности. Главные средства создания колорита — гармония и фактура (оркестровка). Гармония и фактура становятся строителями формы.

Ария Лебедь-птицы. Концентрическая форма. У Римского-Корсакова изобразительны любые детали. *Изображает всё*. Изобразительна [даже] форма: Лебедь-птица *приближается — ход* («B»).

A— построение неустойчивое, секвенции по секундам вверх, 2-е предложение — по малым секундам вниз. Периодообразно.

B — [ц. 115, ход], низкие кларнеты и фаготы.

C — ц. 117, тональность Лебедь-птицы G-dur. Более или менее период (2-е предложение у флейты в уменьшении).

D — ц. 118, уменьшенный лад.

В обратном порядке части [— C B A] и слова тоже. Сделано излишне четко.

2-я половина XIX — начало XX вв. Произведения искусства (музыки) всегда связаны с другими искусствами; чем дальше, тем больше связей. Художественные параллели между творчеством Чайковского и Чехова, Бородина и Васнецова. Римский-Корсаков — Врубель — Васнецов — Нестеров. «Китеж» — философия Толстого — Достоевский. Римский-Корсаков — средоточие русской культуры своего времени. Билибин: иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» посвящаются Римскому-Корсакову.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Прокофьев, 7-я соната, Финал (разные объяснения формы — как концентрической и как малого рондо с ходами).

28.11.2000

РОНДО

В переводе — круг (хоровод).

Речь идет о «нормальном» рондо. Это форма, основанная на неоднократном проведении темы, чередующейся с отличными друг от друга эпизодами. В принципе нет установленного количества частей. Самое распространенное — 5-частное рондо A B A C A, но частей может быть и больше, например, A B A C A D A. Универсальное обозначение — A B A C ... A.

У А. Маркса — «пять форм рондо»[21], [среди них] существуют малое рондо (так называемое рондо 2-й формы — сложная 3-частная форма [с эпизодом]) и большое рондо (рондо 3-й формы), о котором идет речь. [У Маркса, впрочем,] много неясностей в терминологии.

У формы рондо довольно сложное происхождение. Главное: рондо происходит от разной песенно-танцевальной музыки XIII – XIV вв., главным образом от французских песен, в том числе хороводных. *Посередине — парочка* («купле», отсюда — куплет; они пели достаточно скабрезный текст), *кругом — сочувствующие*. С той поры в форме рондо сохраняется опосредованная связь с бытовыми жанрами.

Рондо — всегда а) оживленное, б) простенькое, в) песенное или танцевальное по характеру движения. Музыка обычно жизнерадостная, довольно часто юмористическая. Гораздо чаще — в мажоре.

Рондо — не столько форма, сколько характер музыки. Иногда можно встретить «рондо» («Дон Жуан»[, Ария Донны Анны из 2-го действия]), в котором нет ничего общего со структурой рондо.

Названия частей. Традиционное название повторяющейся части — рефрен (A), «прослаивающих» частей — эпизоды (Э I, Э II); названия происходят от французских. Маркс предложил названия ГТ, ПТ I, ПТ II. И та, и другая системы обозначений имеют право на существование, но первая яснее.

Рондо — форма достаточно старинная, а когда форма старинная, это значит, что теоретики наверняка запутали вопрос ее классификации. В учебниках [различаются] рондо эпохи барокко [— «старинное»] (Бах, Куперен), затем — классическое рондо (термин условный, имеющий хронологический смысл: XVIII – начало XIX вв.), и «замечательный» термин «послеклассическое рондо» (может подразумевать всё что угодно). Эта классификация не учитывает тех форм рондо, которые были «до старинных».

[21] См. в разделе «Сложные формы».

Другой источник возникновения формы рондо — стихотворная форма, называемая «рондó» (смотри Литературную энциклопедию). Главный признак — возвращение стиха в конце строфы ([один и тот же] стих оказывается в разном контексте).

В. Брюсов — замечательный переводчик, знал огромное количество языков. Был одним из основателей Литературного института имени Горького [...]. [Хорошо знал] разные исторические эпохи, немецкое Средневековье ([отражено в его романе-стилизации] «Огненный ангел»), античность, французскую и английскую поэзию. Цикл о короле Артуре: там есть рондо[22].

Классическое рондо (рондо венских классиков)

Венские классики очень ценили эту форму, сочинили много весьма интересных рондо.

Куперен в «Искусстве игры на клавесине» предоставляет право хорошему клавесинисту изменять порядок следования эпизодов[23]. У венских классиков такого быть не может.

Форма рондо *отработана* венскими классиками[; для нее обязательны]:

— связность (в смысле связная форма); характерны ходы между частями;

— где связность, там и цельность.

— Форма развертывается очень последовательно; это определяется как динамика формы.

— В основании рондо всегда лежит некая очень простая музыкальная мысль, из которой вырастает весьма сложная конструкция.

— Нормативны 5 частей с точным *распределением обязанностей*, то есть характерна выраженность функций частей.

— Части сильно контрастны.

Применение.

— В этой форме написано много самостоятельных произведений. Моцарт, Рондо a-moll; Бетховен, «Ярость по поводу потерянного гроша».

— Части сонатного цикла. Прежде всего, у всех композиторов, финалы сонат. Значительно реже — в других частях: Бетховен, Соната №13, I часть; Моцарт, Скрипичная соната №18 KV 547, I часть. [При этом] не так уж редко — в медленных частях циклов: Моцарт, Скрипичная соната №14 KV 570 (существует и как фортепианная соната), II часть.

У венских классиков форма рондо — почти исключительно в инструментальной музыке. Исключения редки: «Свадьба Фигаро», Ария Фигаро «Мальчик резвый...».

Для тематизма характерно отражение бытовой танцевальности. Бетховен, 20-я соната, Менуэт. В некоторых случаях — нарочито грубоватые рисунки, особенно у Бетховена (эпизод в Финале 21-й сонаты). Музыка рондо венских классиков весьма тяготеет к квадратности, подчеркнутой четкими кадансами. В рондо всегда очень четкие, определенные мотивы. Ясно разделены мелодия и аккомпанемент. Для рондо венских классиков характерно трудноопределимое качество — непрерывность метрической пульсации. Полифонии не бывает (исключение — Моцарт).

Рефрен. Характерно строение в какой-либо из простых форм, чаще в 3-частной. Исключения редки (период [может встретиться] в медленном рондо). Все проведения рефрена даются в основной тональности. (В рондо Бетховена о «потерянном гроше» рефрен не в основной тональности: это нечто послебетховенское.) Весьма типично сокращение рефрена во 2-м проведении (например, оставлен начальный период, сняты повторения). Может быть, это для того, чтобы не затягивать форму. Может быть, тут более «высокое соображение»: сильное сокращение рефрена сближает эпизоды, и в результате можно оценить контраст эпизодов и по характеру, и по тональности. Довольно часто рефрен варьируется (Бетховен, 25-я соната).

Эпизоды имеют разные функции.

I эпизод нормативно малосамостоятелен. Теоретически он должен быть скорее в тональности доминанты или доминантового наклонения. Нужен композитору затем, чтобы оттенить и *освежить* рефрен. Если материал и самостоятельный, то не слишком примечательный. Строение I эпизода может быть неустойчивым, в лучшем случае — разомкнутый период.

II эпизод. По смыслу (а не *географически*) — центр формы. Нормативно — в субдоминантовой тональности. Здесь основной образно-тематический контраст. Выражен по-разному (при анализе начинать с мотивно-тематического содержания, тональности). Форма чаще всего устойчивая, развер-

---

[22] В доступных изданиях сочинений В. Я. Брюсова удалось отыскать стихотворение «Король Артур» (1916 г.). Состоит из шести строф по 4 стиха, первый рефрен — последняя строка нечетных строф, второй рефрен — половина последней строки четных строф. По-видимому, для Виктора Павловича было важно рассказать ученикам именно о Брюсове; что касается рондо, то в русской поэзии есть более четкие образцы этой формы (например, у М. Кузмина).

[23] Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине. М., 1973.

нутая: какая-либо из простых форм; иногда период. *Подозрительно много общего* с трио по [способу] введения, контрасту звучания.

Составной частью формы рондо являются ходы. В отличие от малого рондо, это чаще всего ход от эпизода к рефрену. Способствуют слитности, непрерывности течения формы. В некоторых случаях ходы весьма развиты. В них могут находиться разработочные элементы, какое-либо построение, похожее на предыкт к рефрену.

Часто форма рондо имеет коду, так как часто рондо является финальной частью цикла. Часто трудно определить, где кода начинается (3-е проведение рефрена может быть разомкнуто). Переход к коде, вероятнее всего, начинается с того места, где есть изменения сравнительно с первым проведением рефрена.

Форма рондо у классиков очень часто оказывается [по сути] послеклассическим рондо: часто контактирует с другими формами или жанрами. Например, a-moll'ное Рондо Моцарта обладает признаками фантазии: в сущности — свободная форма. Финал 10-й сонаты Бетховена обозначен как «скерцо». В форму рондо могут проникать «лирические интонации»: Бетховен, Andante F-dur.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Гайдн, Соната №9 D-dur, Финал;
Моцарт: Соната №18 B-dur KV 570, II часть; Соната для скрипки №10 KV 378, Финал;
Бетховен: Соната №13, I часть; Соната №21, Финал.

5.12.2000

Послеклассическое рондо

Название очень условное. Этим названием объединяются формы сильно различные и по строению, и по смыслу; произведения, принадлежащие разным эпохам.

Послеклассическое рондо более всего характеризуют:

— очень многообразное содержание;

— выражением этого являются свобода и индивидуализация формы. Найти пару подобных форм трудно;

— усиление контрастов [частей].

Послеклассическое рондо отличается более разнообразным применением. Вполне традиционное использование — форма финала в камерной музыке (1-я скрипичная соната Брамса). Менее традиционно и нетрадиционно — самостоятельные вокальные пьесы (очень свободное рондо: Бородин, «Море»), самостоятельная инструментальная миниатюра (Прокофьев, ор. 32, Гавот fis-moll). Может входить в состав более крупного целого: «Руслан и Людмила», Рондо Фарлафа (здесь определение «рондо» относится скорее к характеру музыки); Прокофьев, «Обручение в монастыре», Сцена музицирования (очень свободно понятая форма рондо).

Рондо различаются и по применению, и по масштабам: «Любовь к трем апельсинам», Марш; «Руслан и Людмила», Интродукция (эпизоды — 2 песни Баяна). В рондо может быть музыка сказочного характера (Бородин, «Спящая княжна»: рондообразная форма), лирическая музыка (Равель, «Павана»), драматическая и даже трагическая (Танеев, романс «Менуэт»). Музыка рондо может быть переполнена *всяким экстазом* (Стравинский: «Жар-птица», Поганый пляс Кащеева царства; «Весна священная», Финал).

Многообразие оттенков смысла определяет замечательную свободу формы рондо. Такой унификации формы, как у венских классиков, здесь нет. В отличие от венских классиков [может быть]:

— любое количество частей не меньше пяти (Прокофьев, «Болтунья»[: 9 частей]);

— рефрен может звучать в разных тональностях (еще венские классики этим развлекались; особенно типично для Шумана);

— нарушение общепринятого следования частей. Например, 2 эпизода подряд; возврат какого-либо из эпизодов.

Все это вписывается в рамки представления о послеклассическом рондо. «Всё может быть» (Гегель), включая необыкновенные формы частей (например, ходообразный эпизод в Марше из «Трех апельсинов»).

Естественно, что при такой свободе послеклассическое рондо легко перетекает в другие формы. Получается, что рондо контактирует с контрастно-составной формой. Случается это либо при переменах темпа в частях, либо если части очень замкнуты: Интродукция к «Руслану и Людмиле» — скорее рондообразная[, чем рондо] (сложная форма с двумя средними частями). Нет предела композиторской фантазии. [Смысловой] акцент может быть перенесен с рефрена на эпизоды. На практике это в

конце концов приводит к тому, что форма рондо незаметно перерождается в сюиту. Глинка, Вальс-фантазия. Мусоргский, Картинки с выставки: формально — рондо, на самом деле — сюита.

Классический пример послеклассического рондо: **Прокофьев, «Джульетта-девочка»**[, фортепианный вариант].

Прокофьев, как и другие ***приличные*** композиторы (Моцарт, Бах), писал музыку для детей и о детях. «Петя и волк», «Болтунья», фортепианный цикл [«Детская музыка»].

Чрезвычайная живость, резвость и простота музыки не мешают трагическому контексту (медленная часть — зеркало [трагического содержания балета], а дальше — опять ***швыряют подушки***[24]).

Смешение разных стилей. Многочастное рондо, состоящее из маленьких частей (приблизительно — периоды), чередующихся быстро, в живом темпе. Немного напоминает рондо французских клавесинистов. С другой стороны, есть общее с контрастно-составной формой или 3-частной (коль скоро один из эпизодов — в медленном темпе). Рефрен проводится в разных тональностях (это — от романтического рондо). Есть возвращение эпизода; оформлено так, что 2 эпизода следуют подряд. Весь ***джентельменский набор*** послеклассического рондо.

Рефрен: чрезвычайно просто. Мт = 2/4. Большой период из двух больших предложений, 2-е предложение в обращении. Замечательная гармония, хотя для 1935 года гармонии отнюдь не новы: чередование мажорных трезвучий в большетерцовом отношении (элемент увеличенного лада). Оба предложения заканчиваются на тонике в мелодическом положении примы. Каденции оформлены по-разному. 1-я каденция: низкая VII_6 — D_7 с повышенной септимой («прокофьевская доминанта») — T^3_5. 2-я каденция: в седьмом записанном такте низкая II — отклонение в VII мажорную — D — T. Таким образом, тоника с обеих сторон окружена на полутон. Прокофьев [в разных сочинениях] много варьирует эту каденцию.

2-е проведение рефрена: E-dur — 1-е предложение, 2-е нормативно[: в тонике]. В остальном все совпадает, даже инструментовка (струнные, в кадансах деревянные). Простой мелодический материал.

3-е проведение — A-dur. Сокращено, имеет дополнение. Бег прерывается.

4-е проведение практически совпадает с начальным.

В фортепианном переложении есть заключение — кода (в балете она в другом месте), сильно контрастная (оправдание [ее появления — «уравновешивание»] медленного раздела рондо).

Эпизоды. 1-й эпизод строится на общих формах движения, оттеняет проведения рефрена. Нечто периодообразное: 2 сходных построения, похожих на 2 предложения. 1-й эпизод модулирует, из-за этого 2-е проведение рефрена начинается в E-dur.

2-й эпизод — As-dur (в общем тональном плане — повторение гармонии рефрена: C – E – As – C). Элементарный период (скорее даже двойное предложение). Один из лейтмотивов Джульетты (эта музыка звучит на балу). Изящная оркестровка (струнные с кларнетом).

Сердцевина формы — 3-й, медленный эпизод (или средняя часть 3-частной формы). Звучит в сцене смерти Джульетты. Один из самых проникновенных эпизодов в музыке Прокофьева. Глубоко спрятанная человечность [...]. Начальный пятитакт (!) — вводное построение; флейта, затем 2 флейты. Дальше — 2 кларнета, виолончель соло. Форма 2-частная репризная (реприза в E-dur; лучше: 16-тактное предложение 4 4 2 2 4).

После этого Прокофьев не решился написать рефрен (было бы слишком контрастно), и возвращается 2-й эпизод в F-dur (своего рода переход к заключительному рефрену, «амортизатор»).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Прокофьев: Марш из «Трех апельсинов» (гармония!); «Болтунья»;
Кабалевский, Рондо ор. 30;
Шуман, Новеллетта F-dur ор. 21 №1;
Прокофьев, 1-й концерт для скрипки с оркестром, II часть.

[11.12.2000]

Глазунов, Скрипичный концерт. Один из лучших скрипичных концертов. Входит в репертуар всех скрипачей.

Для Глазунова это позднее сочинение. Написан приблизительно в одно время с сюитой «Из Средних веков» (1904 г.). [К этому времени] Глазунов — многоопытный автор большинства своих симфоний, пяти квартетов, квинтета, трех балетов. Завершение творческого пути (остались 6-я, 7-я и 8-я симфонии). ***После этого он стал директором***.

Великий знаток музыки. Знал в с ю музыку. [Во всем, что делал, проявлялась] добросовестность, свойственная всему окружению Римского-Корсакова: [прежде чем приступать к сочинению концерта,] Глазунов пересмотрел все скрипичные концерты. Следы этого знания ощущаются достаточно ясно. Сильнее всего сказалось влияние лирического начала двух концертов — Мендельсона и Чайковского. Он вообще высоко ценил Мендельсона (заимствовал у него понимание скерцо как фантастической музыки). Не менее важно понимание концерта как разновидности симфонии — это от Брамса, высоко ценимого Глазуновым. (Скрипичный концерт Брамса — настоящая симфония для скрипки с оркестром. Брамс и другие композиторы XIX века ориентировались [в свою очередь] на концерты Бетховена.)

Глазунов — великий знаток инструментов симфонического оркестра (это было предметом его гордости). Для того, чтобы квалифицированно писать скрипичную партию, придумал «скрипичную машинку» (типа логарифмической линейки). Ауэр[, которому Концерт посвящен,] сказал, что инструмент представлен в полном блеске. Это едва

---

[24] Виктор Павлович вспоминает знаменитую постановку балета с Г. С. Улановой в роли Джульетты.

ли не концерт номер один [по демонстрации возможностей скрипки, включая] прекрасные полифонические возможности (в каденции концерта — фугато).

Концерт романтический, лирический в своей основе. Лирика иногда даже *горячая* (образцов такой лирики не много у Глазунова; [у него преобладает] лирика сдержанная, в которой не бывает дурного вкуса). [Можно сказать,] «молодежная» лирика (это придумал Прокофьев о Гайдне).

Трудно сказать, сколько здесь частей. Концерт идет без перерыва: формально — одночастный. Но, конечно, есть I часть в сонатной форме и финал в форме рондо. Так что частей по меньшей мере две.

Но этим дело не кончается. I часть не совсем сонатная: нет разработки. (Скрипка — не тот инструмент, с которым можно делать разработку.) Глазунов написал вводный ход, потом — большой эпизод, затем — возвратный ход; фактически получилась сонатная форма с эпизодом вместо разработки. Вообще-то, когда нет разработки, форма *беззубая*, но Глазунов нашел блестящий выход: при переходе к финалу написал большую сольную каденцию с разработочными свойствами. Форма стала в общем ни на кого не похожа: *не то две с половиной части, не то три*.

Финал. «Представляет собой картину народного праздника» (☹)[25]. Финалы Чайковского, Бородина, Глазунова; традиция, видимо, от оркестровых сочинений Глинки через Балакирева. Но «праздник» не русский, а имеет какое-то отношение к западному Средневековью. Больше всего связан с франко-итальянской песенностью и ритмикой. Похоже на карнавал.

Симфонизированное большое рондо. Блеск, радость звучания. Виртуозная орнаментика. Нет темы, которая бы не повторялась с различными вариациями.

Ц. 31. Рефрен. Трубы, золотой ход (происходит из итальянской средневековой формы caccia — «охота»). Развернутое изложение, форма (a b a b a). Все части повторяются с вариациями. A-dur на доминантовом органном пункте. Устойчивость сомнительная, основной акцент на «е».

Ц. 36. 1-й эпизод. Без перехода. E-dur. Простая 2-частная форма, первая часть — в форме сложного периода (редкий случай). Музыка связана с итальянскими песенными ритмами, чуть-чуть от баркаролы в быстром темпе. Разомкнут, от ц. 39 переходит в ход.

Ц. 40 — 2-е проведение рефрена, сокращенного до периода.

Ц. 41 — 2-й эпизод. В результате 1-й и 2-й эпизоды находятся практически рядом. Форма 2-частная с повторением частей, повторение более чем странное: (a a b b a b). Танец мюзет с выдержанной квинтой внизу. Ц. 43 — вторая часть, другой танец. Эпизод разомкнут, переходит в рефрен в ц. 46. C-dur. Рефрен условный, на самом деле является собой разработку. 4-голосный канон в обращении.

Последнее проведение рефрена *нечувствительным образом* переходит в коду. Тема сильно изменена, в том числе ритмически (ц. 53). Большая кода, в основе два раздела. Написана блестяще, звучит замечательно, достойным образом заканчивает концерт.

Запомнить: франко-итальянский «окрас»; форма цикла; разработочность, осуществляемая полифоническими средствами, при проведении рефрена.

19.12.2000

ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА

Форма, состоящая из первоначального изложения темы и неоднократных ее повторений в измененном виде, называемых вариациями (учебник Способина).

Возможны частные случаи. Например, вариации и тема: 4-я кантата Баха (сам хорал — в конце); В. д'Энди, Симфонические вариации для оркестра «Иштар» (сначала вариации, в финале — тема; Иштар — богиня любви в Месопотамии: довольно легкомысленное содержание). Бывают вариации без темы (если тему все знают, например, «Светит месяц»[26]). Ян Питер Свелинк[, вариации на песенные и танцевальные темы]: вариации есть, темы нет[; то есть форма начинается всякий раз с «первой вариации»]. Моцарт, Реквием, I часть (перед фугой): рондо второй формы, в роли ПТ — две вариации на хорал, самого хорала нет (предполагается, что хорал все знают). Рахманинов, Рапсодия на тему Паганини: начинается вступлением, которое оказывается первой вариацией, потом — тема, потом — вторая вариация.

Есть другие употребительные названия этой формы: «вариации», «тема с вариациями», «вариации на тему». К произведению в развитой форме применимо название «вариационный цикл» (c-moll'ные вариации Бетховена).

Параметры формы. Для того, чтобы была определена форма как таковая, необходимо не менее двух вариаций. Максимальное количество вариаций не определено. [Если вариационная форма входит как форма части] в состав цикла, вариаций сравнительно немного: часто 6 или около того

---

[25] Этот значок из ученической тетради достаточно выразительно показывает отношение Виктора Павловича к заезженным «музлитературным» штампам.

[26] «Очень настойчиво, с залихватской ловкостью играли за двумя стенами на балалайке, и звуки хитрой вариации "Светит месяц*а*" смешивались в голове Филиппа Филипповича со словами заметки в ненавистную кашу. Дочитав, он сухо плюнул через плечо и машинально запел сквозь зубы...» (М. А. Булгаков, «Собачье сердце»).

(до двенадцати). В самостоятельных произведениях — *устрашающие* числа, например, 32 вариации Бетховена [c-moll]); 20 — в Вариациях на тему Корелли Рахманинова.

Существуют такие понятия как вариационность и разработочность. Это два основных принципа развития темы. В основе вариационной формы лежит вариационный принцип.

Вариационный принцип предполагает воспроизведение темы целиком с изменениями. Вариация есть измененное повторение целой темы. Вообще вариационный принцип применим на всех уровнях формы. Следовательно, можно говорить о вариационном повторении, например, мотива, начального периода, о варьировании рефрена в рондо.

Разработочность — принцип, более всего свойственный сонатному формообразованию (сонатная разработка). Предполагает преобразование фрагментов темы. Разработочное развитие гораздо более радикально, предполагает нарушение цельности формы темы.

Исторически вариационная форма — одна из старейших. Существует много столетий. Само представление о том, что такое вариации и варьирование, менялось много раз.

Первоисток — в народной музыкальной практике. Профессиональная техника осваивалась и оттачивалась в эпохи Возрождения, Средневековья (имела дело с хоралом). Высокие образцы вариаций на basso ostinato [созданы] в эпоху барокко (Монтеверди, Пёрселл, Гендель, Бах).

Существует мнение, что композиторы венской классической школы занимались только сонатной формой и разработкой, и эта форма абсолютно преобладала: *враньё!* Венские классики и Шуберт написали много замечательных вариаций: увлечение разработкой не мешало увлечению вариациями. Все наши представления о вариационности ориентируются на венских классиков. Тип вариаций, созданный венскими классиками, является исторически основным.

Композиторы XIX – 1-й половины XX вв. очень активно разрабатывали самые разные виды вариаций, из которых самыми значительными являются вариации свободные (Шуман, Чайковский). В XX в. осваиваются забытые вариации на выдержанный бас (Шостакович, Хиндемит).

Вариации делятся на классические и послеклассические (по хронологическому и стилистическому признаку).

Вариации делятся на строгие и свободные (по характеру формосложения).

Вариации делятся на фигурационные (орнаментальные) и характерные (по способам варьирования и подходу к нему).

Особую группу представляют вариации на выдержанный бас и на выдержанную мелодию.

Классические вариации

Вид вариационной формы, созданный мастерами венской классической школы.

Основные свойства и признаки: [это вариации]

а) обобщенные;

б) строгие;

в) фигурационные (орнаментальные).

«Обобщенные» они по той причине, что, во-первых, в вариациях сохраняются общие свойства темы. Примерно то же [можно сказать и про] характер варьирования. Варьирование не достигает уровня перевоплощения. При переизложении темы удерживаются ее базовые свойства: сохраняются гармония, форма, мелодия или (по меньшей мере) ее опорные точки. Во-вторых, нельзя сказать, различаются ли вариации по жанру, то есть понятию обобщенных вариаций противоречит первичная жанровая конкретность (необходимая в свободных вариациях). Несходство характеров вариаций этому типу в принципе не свойственно.

Понятие «строгих» вариаций частично совпадает с [понятием] «обобщенных». Строгой называется вариация, в которой, помимо естественной мелодической зависимости, сохраняются неизменная гармония и форма темы. Гармонические отличия возможны в узких пределах. Отличия имеют частный характер (другие обращения тех же аккордов, разные аккорды одной функции). То же относится и к форме (например, может измениться группировка тактов).

В классических вариациях возможны и не противоречащие понятию строгих смена тональности на одноименную, смена темпа, даже размера (часто меняется в финальной вариации).

«Фигурационные» (орнаментальные): варьирование заключается в применении к мелодии и сопровождению техники фигурации. Она в конечном итоге сводится к применению ранее не использованных

способов изложения. Если фигурирование ограничивается «расцвечиванием» звуков, не более, то такую вариацию можно назвать орнаментальной. В большинстве вариаций темп и размер неизменны (встречаются замедление в предпоследней и ускорение в последней). Вариации все в одной тональности, кроме одной — в одноименной.

У венских классиков можно найти вариации в другой тональности. Это повод подумать, строгие ли это вариации (поздние квартеты Бетховена).

Применение. Только в инструментальной музыке (во 2-й половине XVIII – начале XIX вв. [вокальных] примеров нет). Применяются как форма самостоятельного произведения; выдающиеся образцы многочисленны. Как форма части циклического произведения: чаще медленная часть (Бетховен, 23-я соната), иногда финал (10-я скрипичная соната), реже I часть (12-я [фортепианная] соната). Иногда бывают частью более крупной формы (Allegretto 7-й симфонии, Финал 9-й).

Для Гайдна вариационная форма — крупная, монументальная. Используется в масштабных сонатно-симфонических циклах (симфонии, квартеты). Сравнительно мало самостоятельных фортепианных произведений. Для Моцарта, напротив, это скорее камерная музыка (в симфониях нет). Иногда в квартетах, довольно много в сонатах. Либо самостоятельные произведения: много вариаций для фортепиано. Из ансамблей еще дивертисменты. В крупномасштабных сочинениях вариации — редкость (разве что медленная часть в каком-нибудь концерте). Бетховен обращается к вариациям чаще и использует их разнообразнее. У Бетховена вариации — где угодно. Симфонии, квартеты, сонаты, 2 тома фортепианных вариаций. Вариации Бетховена, в сущности, переходные к свободным вариациям. Многие лучше относить к свободным.

Строгие фигурационные вариации продолжают жить после эпохи классицизма (хотя на первое место выдвигаются свободные характерные вариации): Мендельсон, Серьезные вариации; Брамс, Вариации на тему Гайдна; Скрябин, Концерт, II часть. Какую-то близость классическим сохраняют так называемые блестящие вариации (*в детстве* их сочинял Франк и многие другие), входящие в обязательный репертуар [исполнителей]: Шопен-Лист, «Желание»; Шуберт-Лист, «Куда» ([есть запись] в исполнении Рахманинова). [Вариации на] модные отрывки из модных опер: Паганини, Вариации на тему из оперы Россини «Моисей». Одновременно в быту, в частности, в России в больших количествах *потреблялись* (в основном для домашнего музицирования) относительно простые любительские вариации на разного рода популярные темы, особенно [на] народные песни. Вариации для гитары [писал] Михаил Высотский (гитарист начала XIX в.). Лядов, Вариации на тему Глинки «Венецианская ночь».

Тема вариаций. Тема, чтобы быть услышанной как таковая при повторениях, должна быть небольшой. Норма — простая 2-частная форма, чаще безрепризная, с 8-тактной первой частью (период/большое предложение). Простая форма с 16-тактным периодом — скорее исключение (12-я соната Бетховена). Части формы, как правило, повторяются, иногда с изменениями (то есть вариационный элемент [заложен] в самой теме: Моцарт, Концерт B-dur KV 450). Простая 3-частная форма применяется сравнительно редко (Моцарт, вариации «Ах, я Вам скажу, мама»), поскольку в этом случае требуется глубокая переработка гармонии в репризе. Замечательный случай: Квартет d-moll Моцарта, Финал (простая 3-частная форма с тональной репризой). Период и большое предложение как форма темы в сущности не применяются. Исключение — 32 вариации c-moll Бетховена (большое предложение с хроматическим басом). Неквадратность бывает в виде расширения в конце 2-го предложения или репризы (Бетховен, Вариации на швейцарскую тему).

Свойства темы. Темы, в общем, очень простые (это *стартовое условие*: чтобы было куда усложнять). Примечательны *нераскрытостью возможностей* (потенциально сложны). Тема должна быть ясной в деталях, но ни одна деталь не выдается как единственная в своем роде (как «теремок: он ни низок, ни высок»[27]). Изложение скромное, аккордовое, с нормальным расположением. Не бывает внутренних контрастов, полифонические качества не свойственны (если это не Моцарт). Тема очень определенна гармонически, ясна функционально. Гармония никогда не индивидуализирована. Отчетливость кадансов. Тонально и гармонически тема замкнута. Мелодический профиль в теме обязательно хорошо прорисован. Четкие мелодические ориентиры. Все повороты темы просматриваются. Неаккордовые звуки используются очень осмотрительно, чтобы не затушевать опорные точки. Всегда ясные мотивы. Темп — andantino и allegretto, регистр тоже «ни низок, ни высок».

Темы либо специально сочиняются для сего случая (если вариации в составе цикла), либо заимствуются (для самостоятельного произведения). Если заимствуются, то это чаще отрывки из опер или известные песни. В любом случае в теме сохраняется вокальное начало (Бетховен, 32-я соната, II часть Ариетта).

[27] Виктор Павлович иронизировал по поводу «школьного» (или «дошкольного») уровня учеников, цитируя соответствующий репертуар (вроде: «О Волька ибн Алёша, потряс ли ты своими знаниями учителей своих и товарищей своих? — Потряс, — вздохнул Волька»).

Варьирование темы заключается в изобретении способов изложения. Рисунок сохраняется на протяжении всей вариации, перемена рисунка внутри вариации встречается редко. При разборе различаются варьирование мелодии и варьирование всего остального (сопровождения).

Мелодическая фигурация осуществляется множеством способов. Звуки, из которых состоит мелодия, неравнозначны. Есть опорные, определяющие мелодическую линию. Самые высокие и низкие точки мелодических волн образуют профиль. Есть звуки, соединяющие опорные точки. Наибольший интонационный смысл имеют опорные звуки. Варьировать можно либо опорные звуки, либо проходящие:

— от темы сохраняются опорные звуки, но они легко смещаются на другие доли тактов. Могут быть перенесены в другие регистры. Иногда распределяются между разными голосами;

— случается, что в вариации сохраняются только опорные звуки, проходящие убираются (уместно говорить об упрощении при варьировании);

— рядом с основными звуками находятся звуки фигураций, которые тоже изменяются. Они расцвечиваются готовыми фигурами этюдо- или гаммообразного свойства (трели, морденты, арпеджио), то есть варьирование происходит с помощью общеупотребительных фигур;

— во всем блеске предстает техника неаккордовых звуков (диатонические и хроматические проходящие, вспомогательные, задержания, применяется и контрапунктическая техника).

Варьирование сопровождения представляет собой гармонические фигурации. Это область фактуры, то есть разного рода способов изложения аккорда при некотором усложнении.

Фактура — ритмическое переоформление аккорда[28]: аккорд может смещаться на другие доли такта, повторяться с изменением регистра, плотности изложения, диапазона; фигурации сильно усложняются, если к переизложенному аккорду добавляются неаккордовые звуки. В самой фактуре в результате могут образовываться новые мелодические связи, контрапунктические линии к мелодии.

В результате изменений вариация может сильно отличаться от темы (12-я соната Бетховена: не совпадает мотивно-метрическая структура темы).

Бывает, что в строгих вариациях проглядывают разработочные приемы развития (мотив из одной вариации переносится в другую: *вирус разработки*). Полифоническое варьирование сравнительно малоупотребительно: чрезвычайно остроумные примеры — у Моцарта, есть у Бетховена (другое дело, что фугетта, канон, фуга здесь ориентированы на форму темы).

Неудобство вариационной формы в том, что она рискует развалиться на части. Композиторы принимают соответствующие меры: формируют вариационный цикл, вырабатывая приемы группировки вариаций.

Вариации как форма целого. Существуют способы объединения вариаций. В начальных вариациях используется диминуция (схематически: 1-я вариация идет четвертными, 2-я — восьмыми, 3-я — триольными восьмыми, 4-я — шестнадцатыми). Последняя вариация в этой группе — громкая, «финальная». Часто встречается «вариация на вариацию» (например, в теме нет различия между первым и вторым предложениями, а в первой вариации оно есть и сохраняется во второй). Затем, после 1-й группы вариаций, может [изменяться] характер изложения, например, идет несколько однотипных вариаций с другой техникой варьирования. Или включается заметно отличающаяся вариация в одноименной тональности, связная и плавная. В следующей группе — те же приемы, что были в первой (некоторая репризность). Все это способствует группировке в целое, часто трехчастное.

Существуют способы для замыкания вариаций. Для контраста предпоследняя вариация делается подчеркнуто медленной, а финальная — подчеркнуто быстрой, даже со сменой метра. В финальной вариации — общее упрощение (гармония, фактура), имеется расширение в характере заключения или даже коды. Все это представлено в вариациях Моцарта A-dur [— I части Сонаты №11].

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бетховен: 12-я соната [I часть]; Финал 10-й скрипичной сонаты;
Моцарт, Вариации C-dur;
Танеев, романс «Менуэт».

---

[28] Один из bonmots Виктора Павловича: «фактура — дура, аккорд — молодец». Происхождение этой шутки прозрачно (сравни известный афоризм А. В. Суворова: «пуля — дура, штык — молодец»).

26.12.2000

✍ **Моцарт, Соната №11 A-dur KV 331, I часть — вариации.**

[Время, когда появилась эта соната —] время написания многих замечательных сочинений, в частности, камерных (в том числе квартетов).

Соната удивительная: в ней нет ни одной сонатной части. На первом месте вариации. Идея развития, основная для венских классиков, полнее всего реализуется именно в [сонатной] разработке, а вариации [по идее] этому противоречат. Так вот Моцарт *мог* написать такие вариации, которые составляют конкуренцию разработке в отношении интенсивного преобразования темы.

Форма части: тема + 6 вариаций.

Тема имеет вступительный характер (повод для дальнейшего движения). Основная часть формы начинается с 1-й вариации. Все последующие — вариации на первую вариацию. Вариации разбиты на три группы по образу и подобию 3-частной формы. I группа: две вариации на основе принципа диминуиции и общих приемов обработки материала; «клавесинный» характер изложения. Средняя часть от 3-й вариации (в одноименном миноре); 3-ю и 4-ю вариации объединяет общий характер движения — «оркестровый». 5-я вариация — очевидная реприза, Adagio. 6-я вариация — Allegro; финальный характер.

Тема в 2-частной репризной форме ([это, может быть,] вообще-то 3-частная форма: [есть] очень четкая граница между серединой и репризой). Тема оперно-вокального происхождения, в характере сицилианы (во времена Моцарта сицилиана стала разновидностью оперной арии). 3-голосие — для облегчения звучности, настоящий «голос» — только верхний. Полифоническое изложение. Контрапункт, допускающий удвоение. Только в каденции Моцарт отступает от этого (как бы добавлены струнные). Середина вполне устойчива, на тоническом ОП. Обмен голосов. Реприза на материале 2-го предложения с расширением. Имитация.

1-я вариация заметно отличается от темы. Есть нечто, чего не было в теме — контраст 1-го и 2-го предложений (*p* — *f*, solo — tutti). Другие приемы изложения: вспомогательные звуки и неприготовленные задержания. Опорные точки сдвинуты с сильных долей на слабые: изложение гармонически облегчается. 2-е предложение: нижний голос поднят на октаву, бас становится средним голосом. Развивающая середина: нет отличия в изложении (в теме — было). В репризе — с виду 1-е предложение, но гармония — из 2-го предложения. В результате: 1-я вариация мало зависит от темы.

2-я вариация. Оживление движения, другая техника. Общие формы движения. Планировка связана с 1-й вариацией. Вариация на вариацию.

3-я вариация. Иной характер движения. [Минор,] довольно певуче, октавное удвоение мелодии: можно инструментовать (струнные и гобой). Удерживаются обороты из предыдущей вариации.

4-я вариация. Мажор, но, по существу, то же самое: плавный характер движения. В середине собираются мотивы из предыдущих вариаций. Разработочное использование материала.

5-я вариация. Adagio. Все мотивы. Действительно — реприза.

6-я вариация. Всё меняется: темп, размер. Есть контраст предложений. Чрезвычайное упрощение всего. Энергичный характер (*будущие турки Финала.*). Имеется небольшое дополнение, имеющее значение заключения.

Свободные вариации

[Определение] «свободные или послеклассические» — большая условность. [С одной стороны, в послеклассическое время] были и строгие вариации. [С другой —] действительно, в послеклассическое время стали входить в моду свободные вариации. Но свободные вариации — свободное понятие. Теоретический изыск. [В них] нет неизбежных принципов. Они определяются через совокупность разных факторов.

Свободные вариации прежде всего хара́ктерные. Тема изменяется таким образом, что каждая вариация имеет особый внутренний характер и собственный внешний облик. [Каждая] свободная вариация — относительно самостоятельная пьеса на материале темы или интонационно связанная с темой. [Каждая характерная вариация] по облику и характеру отличается от темы и от [каждой] другой вариации.

> Хара́ктерность — индивидуальная экспрессия и неповторимая манера изложения.

2-е свойство свободных вариаций: гармоническое содержание темы и вариаций в большинстве случаев разное. Могут быть изменены тональные отношения (Шуман, «Симфонические этюды», в 1-й вариации другой тональный план). В вариацию могут быть внесены те аккорды, которых нет в теме. Иногда могут быть заменены целые гармонические последовательности (Рахманинов, Вариации на тему Корелли). Сплошь и рядом гармонические изменения идут параллельно смене тональности и лада. Но часто гармония вариации совпадает с гармонией темы (это относится к начальным вариациям).

Могут совсем не совпадать формы вариаций и темы. В некоторых случаях есть малосущественные отличия (дополнения, расширения). Иногда в вариации воспроизводится не вся тема, получается изменение формы. Трио Чайковского, II часть; 3-й концерт Прокофьева. Бывает, что формы именно разные («Симфонические этюды» Шумана; Трио Чайковского: тема в 2-частной форме, а «вальс» — соната без разработки). Бывает, что вариация строится в форме фуги и не имеет ни малейше-

го отношения к теме. Иногда тема и вариация написаны в формах, которые называются одинаково, но гармоническое наполнение у них разное.

Мотивно-тематическая зависимость вариаций и темы. В простых случаях удерживается мотивно-тематическое зерно темы, то есть сохраняются узнаваемые очертания мелодии (первые вариации). Но в целом для свободных вариаций характерно значительное отдаление от темы. Какой-либо элемент темы (мотив, или двутакт, или мелодико-ритмическая фигура сопровождения) может изыматься и ставиться в вариации в совершенно новые условия: мотив получает новый смысл.

Таким образом, тема оказывается поводом для создания различных, иногда резко контрастных пьес-вариаций, порой сохраняющих минимальную связь с темой.

Жанровые или жанрово-характерные вариации — употребительное название, применяющееся в тех случаях, когда вариации обладают ярко выраженным признаком какого-либо жанра. Трио Чайковского: вариация в виде мазурки; Квинтет G-dur Танеева: ноктюрн; Мясковский, Простые вариации ор. 43: марш. Бывают вариации в виде этюдов. Вариация может представлять собой стилизацию: Рахманинов, Вариации на тему Корелли (3-я вариация Tempo di menuetto). Иногда — стилизацию фольклорного жанра (Григ, Баллада). Во многих случаях бывает, что жанровым прообразом являются части цикла (часто — скерцо, финал), иногда — концертная каденция (Чайковский, Вариации на тему рококо).

Свободные вариации как форма целого. Чрезвычайная свобода тональных планов (Трио Чайковского). Наличие связок между вариациями. Вариация-связка: Рахманинов, Рапсодия на тему Паганини. В Вариациях на тему Корелли есть вариация-интермеццо. Иногда вариация имеет характер хода: Григ, Баллада (21-я вариация).

Свободные вариации — это ряд пьес, и если они различаются сильно, то целое может приближаться к сюите: Мясковский, Лирическая сюита. В таких вариациях могут быть сильны элементы изобразительности, картинности, особенно если сочинение программное: Метнер, [Вторая] импровизация [ор. 47]; Рихард Штраус, симфоническая поэма «Дон Кихот» (двойные вариации).

Свободные вариации очень *охотно* контактируют с другими формами — с 3-частной, с сонатной. Фортепианная фантазия Балакирева «Исламей»: двойные вариации, где 2 темы более или менее соответствуют ГП и ПП сонатной формы.

Темы свободных вариаций заметно отличаются от тем вариаций классических строгих. В них может быть особенная гармония с примечательными свойствами («Симфонические этюды» Шумана). Темам не обязательно быть вокальными по происхождению (10-я скрипичная соната Бетховена).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Чайковский, Вариации на тему рококо;
Шуман, «Симфонические этюды»;
Прокофьев, 3-й концерт, II часть.

9.1.2001

Рахманинов, Рапсодия на тему Паганини. Одно из последних сочинений Рахманинова (1934 г.). Остались 3-я симфония и «Симфонические танцы».

Сочинение концертного плана, иногда его называют Пятым фортепианным концертом. И все-таки это не концерт: другой жанр.

Термин «рапсодия» происходит из античной Греции. *Рапсоды бродили по античной Греции и распевали отрывки* из поэм Гомера с аккомпанементом. Потом о рапсодии забыли надолго и вспомнили в начале [литературного] романтизма — в конце XVIII века. Расцвет — XIX век: Лист, Брамс. В XX в. — рапсодия «Цыганка» для скрипки с оркестром Равеля, его же Испанская рапсодия, Рахманинова — Цыганская рапсодия, Рапсодия в голубых тонах Гершвина.

Рапсодия — свободная форма, не связанная с определенной структурой. Венгерские рапсодии Листа, как правило, состоят из 2-х частей. Рапсодия — всегда некий отрывок. У Брамса Рапсодия для альта с хором и оркестром — «отрывок из Гёте».

Рапсодия обычно по содержанию представляет собой некую картинку, с описательным характером музыки (контакт с эпосом). От древнего прообраза рапсодия хранит четкое разделение мелодии и аккомпанемента. Будучи «картинкой», рапсодия обычно отличается интенсивным колоритом, что обозначает выдумку в области гармонии и фактуры. В XIX в. устанавливается традиция делать рапсодию жанром национально-определенным. У Листа есть Румынская рапсодия, у Рахманинова — Цыганская, у Равеля — Испанская. Где картинка, там и программа.

Начало XX века — модернизм, который обозначал резкий перелом в используемых средствах. 1913 год: «Весна священная» (*водородная бомба*). Основной элемент музыки — фактура, даже у Прокофьева тематизм спрятан в фактуру. Пикассо, Дали. Все изменения в средствах и форме (в широком смысле) связаны с изменениями в содержании: кризис духа и гуманизма. Тех художников, которые умели, могли хорошо чувствовать и понимать, эта проблема очень занимала. На философском уровне: «Закат Европы» Шпенглера, Ортега-и-Гассет (португальский философ).

Основой потребления во всех областях становится то, что называется китч — дешевка. Томас Манн, «Доктор Фаустус». Использование идей Гёте, Достоевского.

Рапсодия на тему Паганини каким-то краем касается всего этого. Тревога большого художника о том, куда идет искусство. Рахманинов говорит об этом в письме к М. Фокину (Фокин — постановщик балета [на музыку «Рапсодии»]; основоположник современного балета)[29].

Тема и 24 вариации. [По существу] двойные вариации: кроме каприса [Паганини] есть еще Dies irae. «Рапсодия» сродни свободным формам XIX века — [прежде всего] поэмам (Лист). Программное сочинение. Идея монотематизма.

1-я вариация — в виде вступления, затем излагается тема, затем — 2-я вариация. Тема в простой 2-частной форме, устроена довольно просто, с повторением частей. Вариации свободные, жанрово-характерные. Автор преспокойно меняет форму тем. Последняя вариация — кода. Каждая вариация имеет свою индивидуальную экспрессию. Огромный образный диапазон.

Общее строение цикла. 7-я вариация — 2-я тема («первое появление нечистой силы»). Вся первая часть в основной тональности — a-moll. 11-я вариация — ход. Центральная часть — с 12-й по 18-ю включительно. Две пары параллельных тональностей: d – F и b – Des. 19-я вариация — реприза. Кода. Очень большая роль оркестра.

13.2.2001

Вариации на выдержанный бас (на basso ostinato)

Ostinato значит «упрямо». Разновидность вариационной формы, основанная на многократном повторении темы (неизменной мелодико-ритмической фигуры) в басовом голосе при постоянном обновлении (контрапунктическом, гармоническом и другом изменении) в остальных голосах.

Исторически этой форме предшествовали полифонические формы, разрабатывавшиеся мастерами эпохи Возрождения (XV – XVI вв.). Это формы на cantus firmus (cantus — «напев», firmus — «данный»; взят из григорианского хорала). Иногда [в качестве cantus firmus] — светская или духовная песня. Композиторы XVI в. замечательно разрабатывали технику формы, которая держалась на повторении cantus firmus. Cantus firmus служил основанием формы, [использовался] очень по-разному. Излагался крупными нотами (лонгами), проводился в одном голосе. Остальные голоса изощряются как могут. [...] Сама идея многократного повторения мелодического фрагмента стала руководящей идеей в форме на basso ostinato. Окончательно форма сложилась в XVII в., в эпоху барокко.

Три периода в истории формы:

1) XVII – первая половина XVIII вв. Эпоха барокко: первый расцвет.

2) Классико-романтический период. Довольно темное время для basso ostinato.

3) Новый расцвет в XX в.

В каждый период существовало свое представление о форме (пределы выразительных возможностей; каков бас; что с ним делать).

Basso-ostinat'ные формы в эпоху барокко. Были первыми из излюбленных. Созданы многие выдающиеся произведения, идеальные, классические образцы.

Применение: прежде всего, это форма инструментальной музыки. Самостоятельное произведение, часть цикла (сюиты, партиты, концерта), балетный номер. В вокальной музыке реже: форма арии, ансамбля, хора (например, в кантате, мессе). Хрестоматийные образцы в инструментальной музыке (их очень много): Букстехуде, Пассакалья d-moll для органа; Гендель: 7-я сюита g-moll, Пассакалья; Бах: Пассакалья c-moll для органа; Чакона из Партиты d-moll для скрипки соло; Концерт для клавира с оркестром d-moll. Вокальные: Монтеверди, «Коронация Поппеи», Финальный дуэт Нерона и Поппеи; Пёрселл, «Дидона и Эней», Плач Дидоны; Бах: Месса h-moll, Crucifixus; Чакона из 150-й кантаты для солистов, хора и оркестра.

Основные жанровые разновидности — **пассакалья** и **чакона**. В XVI в. пассакалья и чакона — популярные в Испании бытовые танцы (веселые). На рубеже XVI – XVII вв. *гитарными путями*[30] оказались в Италии, где и приобрели свойства, которые наше представление приписывает этим жанрам. Basso-ostinat'ная основа присуща пассакалье с самого начала, чакона стала формой на basso ostinato в Италии. Из Италии чакона и пассакалья распространились по всей Европе в качестве достаточно серьезной, углубленной музыки (*модулирующей в трагическое*). Стали излюбленными жанрами инструментальной музыки.

У чаконы и пассакальи много общего. Нет твердых признаков различия. Оба танца трехдольные (3/2 или 3/4). Как норма, неторопливые. Для пассакальи характерен облик, определяемый словом maes-

---

[29] «...Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину?» (Письмо С. Рахманинова М. Фокину от 29 августа 1937 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. М., 1980. Т.3. С. 113–114).

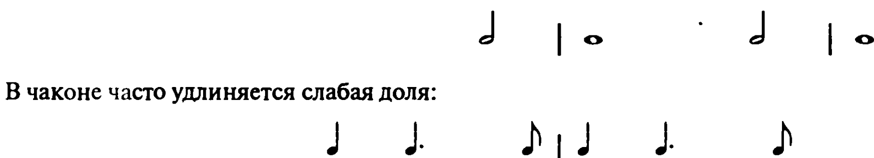
[30] Имеется в виду широкое хождение в те времена лютневидных инструментов.

toso. Чакона — сочинение скорее камерного плана; менее импозантна, в большинстве случаев имеет некое лирическое наклонение. Для пассакальи характерно полнозвучие: пассакалья массивна по звучанию, может быть, поэтому часто сочинялась для органа, тогда как чакона имеет более умеренное звучание (скрипка, клавир). Пассакалья имеет тенденцию к непрерывному росту, сочиняется в крупной форме. (Есть исключения.) Чакона — сравнительно небольшое сочинение, не грандиозное. В пассакалье больше выражена остинатность, бас всегда хорошо узнаваем, более характерны полифонические приемы развития. В чаконе ostinato часто отступает на второй план.

Единственное достоверное различие: в пассакалье бас излагается сначала одноголосно, а в чаконе вариации делаются, строго говоря, на гармоническую последовательность. В пассакалье басовая тема обычно не изменяется. В чаконе бас может варьироваться как угодно. В пассакалье басовая тема может быть передана в один из верхних голосов. В чаконе перемещения есть почти всегда.

Пассакалья — чаще самостоятельное произведение. Чакона чаще входит в состав более крупного целого.

Характерный ритм пассакальи:



В чаконе часто удлиняется слабая доля:

Есть по меньшей мере две причины их популярности:

1) Вариации на basso ostinato чрезвычайно соответствуют всей эстетике барокко. Из важных сторон барокко: многие произведения отличаются величием (не только в музыке), и музыкально это величие проявляется как крупная форма. Вариации на basso ostinato — достаточно большие сочинения, вернее, [они обладают] способностью к непрерывному росту без потери устойчивости. [Размеры] вариаций на basso ostinato теоретически ничем не ограничиваются (у Генделя: 72 проведения 4-тактной темы). Во многих произведениях эпохи барокко есть внешний покой: они лишены внешних эмоциональных всплесков. Для формы на basso ostinato совершенно не типичны динамические перепады, внутренние контрасты. Это общее свойство всех музыкальных форм барокко.

2) Музыкальные формы эпохи барокко основаны на идее развертывания, а не развития (в противоположность венским классикам). Исходное тематическое и гармоническое ядро повторяется на множество ладов, всегда с изменениями. Ни один последующий такт не повторяет предыдущий (обновление одного и того же). На первый взгляд — скучно, ***на второй*** — [очевидна] полная исчерпанность высказывания.

Бас (тема). Бас довольно часто варьируется. [Теоретически в этой форме заключено противоречие:] то, что есть тема, неизменно; то, что изменяется, не есть тема. Вариации ли это?

Протяженность баса — разная. Нормально — 4–8 тактов умеренного темпа. В самых ранних образцах бас элементарен, напоминает бас гармонических последовательностей (T S D T; «Коронация Поппеи»). В общем характерно нисходящее движение от I ступени к V. Со временем (2-я половина XVII в.) басы заметно усложнились, самым популярным оказался бас, содержащий отрезок хроматической гаммы. Басам свойственна квадратность; форму с большой натяжкой можно называть предложением.

3 случая:

1) бас разомкнутый (заканчивается на D, разрешение в тонику — в новом проведении);

2) замкнутый (кончается на T; проведения гораздо более четко разделены);

3) часто D в конце темы является каденционным аккордом (наложение).

Как норма, бас меняется (в пассакалиях изменения несущественные, в чаконах — сильные). Мелодия не обязательно удерживается в басу. В середине или ближе к концу бас перемещается в один из верхних голосов. Сплошь и рядом бывают проведения в разных тональностях. Бах, 150-я кантата, Чакона: проведения не в основной тональности образуют некую среднюю часть формы.

Верхние голоса. Обычно независимы от баса в мелодическом отношении, но никогда не контрастируют. В итоге музыкальная ткань получает полифоническую внешность. Есть как бы два этажа: бас и верхние голоса. Относительная самостоятельность слоев — идея контрапункта. [Здесь сказывается] зависимость вариаций на basso ostinato от полифонических предков эпохи Возрождения.

Различаются более простые и более сложные случаи. Простые: в басу ([тема равна] 8 тактам) и верхнем голосе кадансы совпадают (Гендель). Количество вариаций равно количеству проведений темы. Бывает *хуже*, в частности, когда верхние голоса полифонизированы. Например, сами по себе образуются имитации; тогда бас кончается, а имитации — нет. Границы верхних голосов и баса не совпадают. Заметно усиливается полифонический элемент: Бах, Месса, Crucifixus.

Могут получаться разные группировки[, точнее, разделы] в верхних голосах, например[, если используется] диминуция; если верхние голоса выдвигаются на первый план, а бас превращается в малозаметный фон. Группы вариаций в верхних голосах могут быть отмечены сменой фактурного рисунка, склада. В Crucifixus смена разделов зависит от текста. В каких-то случаях в верхних голосах могут получаться некие формы; например, в Crucifixus [есть] репризное начало и, таким образом, всего [получается] 4 раздела. Витали, Чакона [для скрипки] g-moll: время от времени возвращается [определенный] оборот в верхних голосах — они как бы имеют свою тему; форма целого сближается со старинной концертной.

В больших циклах бывает вариация на вариацию: Чакона для скрипки соло [из Партиты d-moll Баха].

[«Дидона и Эней»,] **Ария Дидоны g-moll**: скорее чакона (хотя бас излагается одноголосно). Проведения баса и границы в верхних голосах не вполне совпадают. Верхние голоса отчетливо складываются в так называемую форму bar (непереводимый термин): состоит из 2-х «запевов» и одного общего «припева» (a a b). Хроматический нисходящий бас, в общем аккордовый склад. В заключительных проведениях бас переходит в верхние голоса.

Важно отметить, что бывают верхние голоса вполне аккордового склада. Часто бывают полифонизированные: появляются самостоятельные мелодические голоса; широко применяется комплементарная ритмика; верхние голоса могут складываться в имитацию, канон. Один из самых употребительных приемов — перегармонизация (Crucifixus [из Мессы h-moll]).

После смерти Баха вариации на basso ostinato не пишут, что вполне понятно: начинается эпоха венских классиков *(надоело развертывание, давай развитие!)*. В результате, если пишут, то очень мало, и есть новость [в подходе к форме]: вариации на basso ostinato [у классиков и у романтиков] используются как часть более крупной формы (в частности, в кодах). Бетховен: 9-я симфония, I часть, кода (хроматический бас); кода I части 7-й симфонии. Чайковский, 6-я симфония, I часть, кода (нисходящий бас). Нисходящий бас уподобляется фигурированному органному пункту. Чайковский, «Пиковая дама», 4-я картина, Вступление; Вагнер, «Нюрнбергские мейстерзингеры», Увертюра, предыкт к репризе; Бетховен, 3-я симфония, Финал; Брамс, 4-я симфония, Финал (на тему Чаконы из 150-й кантаты Баха). Франк, Хорал h-moll для органа (примерно как у Бетховена в Вариациях c-moll: в каком-то смысле — чакона). Глюк, «Орфей», финальная Чакона.

Появляется совсем особая разновидность вариаций на бас: [когда] бас возобновляется периодически: Шуберт, «Двойник».

Бетховен, 3-я симфония, Финал: в верхних голосах появляется 2-я тема и [следует] длинный ряд вариаций на эту тему. Идею позаимствовали Брамс и, в очень большой степени, Шостакович.

XX век. Второй расцвет формы. Возвращение формы вариаций на бас было подготовлено Франком, Регером, Танеевым, которые хорошо знали, что было до них, и имели [между собой] много общего. У Регера есть несколько [циклов] вариаций для органа и для фортепиано в 4 руки. У Танеева — Медленная часть Квинтета g-moll. Эти композиторы сознательно обращались к опыту прошлых веков, так как были напуганы опасностью бесформицы, которую видели в Вагнере. Составили оппозицию Вагнеру: видели выход в обращении к четким старинным формам. Полифонические приемы (имитация, канон, вертикальная перестановка и т. д.) ***работают*** в любой гармонической среде. В том же ряду находится и basso ostinato. В XX веке человечество прощается с тональностью и консонансом: нужно хоть на что-то опереться; на том уже основании композиторы охотно обращаются к basso ostinato. Форму на basso ostinato можно строить сколь угодно большую.

Вариации на basso ostinato ***пишут пачками***. Композиторы новой венской школы (самая ***сомнительная*** школа): Веберн, Пассакалья для оркестра; Альбан Берг, «Воццек» (начало); Шёнберг, «Лунный Пьеро», «Ночь». По количеству всех превзошел Хиндемит (иногда у него — пассакалья, иногда — чакона, чаще — выдержанный бас): Симфония «Гармония мира», Медленная часть; вокальный цикл «Житие Марии». ***Второе место*** по количеству — у Шостаковича. Самый знаменитый пример — IV часть 8-й симфонии. [Кроме того:] Антракт [между 4-й и 5-й картинами] оперы «Катерина Измайлова»; 1-й скрипичный концерт (III часть); Фортепианное трио №1, Финал; Прелюдия gis-moll из Прелюдий и фуг. Стравинский, Септет (первое его додекафонное сочинение); Тищенко; Щедрин, Полифоническая тетрадь.

Основные отличия — чрезвычайная сложность басов, в частности, гармоническая; сложность развития. Хождение нехожеными путями.

✍ **Тищенко, 12 инвенций для органа** (каждая посвящена определенному техническому приему). **«Перестановки в басу».** В басу — серия, 12 звуков разделены на 4 части по три звука, затем повторяются в другом порядке в каждой части; нет одинаковых проведений.

Шостакович, 8-я симфония. Лучшее сочинение Шостаковича. Написано почти одновременно с 7-й симфонией. 1943 год, Сталинград. [Производит] сильнейшее эмоциональное воздействие.

5 частей: I часть — Adagio — Allegro; II — скерцо; III — токката («парад палачей» — А. Толстой); IV — медленная, вариации на basso ostinato[; V — Финал].

Посвящена Е. Мравинскому.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бах: Концерт d-moll для клавира с оркестром, II часть; [Месса,] Crucifixus;
Шостакович, Прелюдия gis-moll из «Прелюдий и фуг»;
Брамс, 4-я симфония, Финал.

20.2.2001

8-я симфония Шостаковича (продолжение). Один из лучших памятников тому времени ([в определенном смысле сравнимо с] кинохроникой).

I часть — сонатная форма, вполне классическая. IV часть переходит в довольно мирный Финал, сложно построенный. Ближе к коде Финала Шостакович воспроизводит кульминацию I части (крайние средства выразительности). Тройной состав оркестра, 2 флейты piccolo.

♪ **IV часть** gis-moll. Вариации на basso ostinato. Обычно эту часть называют пассакалией. У Шостаковича медленная часть обычно обозначает поворот в событиях в сторону трагедии, как в данном случае.

Вариации несколько необычные — двойные. Сгруппированы таким образом, что образуется подобие 3-частной формы. 1-я группа — вариации на первую тему. 2-ю группу легко заметить: новая тема у валторны соло, тот же бас; следует ряд вариаций на 2-ю тему у деревянных; далее возвращаются струнные. Начало 3-й группы отмечено возобновлением полифонического изложения.

Важна оркестровая планировка. Вся 1-я группа [вариаций] — струнные; основана на прибавлении количества полифонических голосов. Вся средняя группа — духовые, преимущественно деревянные. В 3-й на первом месте струнные.

Бас немного напоминает старинные пассакалии, но важнее то, что он каким-то образом соприкасается с ГП I части. Очевидным образом такая тема вариаций на basso ostinato могла быть только в XX веке. Использованы крайние для того времени гармонические средства, весьма характерные для Шостаковича (расширенная тональность; минор, в котором при движении вниз понижаются все ступени, которые можно понизить: gis – e – d – c – gis).

Первая группа вариаций — своего рода полифонические вариации. Бас повторяется без изменений, наслаиваются контрастные голоса. Они с басом прямо не связаны, но написаны в характере баса. Всего 5 голосов. Контрапунктирующие голоса вступают как бы независимо от проведений баса. В результате — текучая полифония, слитное звучание. Искусство инструментовки! [Редкий тембр —] альт в высоком регистре. По мере увеличения [количества] голосов их ритмическая самостоятельность постепенно утрачивается; при переходе к средней группе — изложение почти аккордовое.

Средняя группа начинается с corno solo. Вариации на 2-ю тему — у деревянных, [используется] флейта piccolo в высоком регистре. Одна из вариаций — аккорды frullato у четырех флейт (вибрирующий звук). Одна из последних вариаций — у кларнета, который из среднего регистра спускается в крайне низкий; звучание очень сумрачное ([применение низкого регистра кларнета —] тоже с легкой руки Чайковского).

В пассакалии, чаконе бас может выходить в верхние голоса. *Бас идет*, на фоне низкого кларнета вступают струнные, получается канон.

Последнее проведение [баса] — кода со всеми ее признаками. Часть разомкнута.

Вариации на выдержанную мелодию

Разновидность вариационной формы, в которой тема — неизменная мелодия в одном из верхних голосов или в разных голосах — варьируется благодаря контрапунктическому, гармоническому, фактурному обновлению в других голосах. В определение нужно внести коррективы и уточнения. Не так уж много примеров, где мелодия повторяется нота в ноту; мелодия может проводиться на другой высоте, в другой тональности, у другого инструмента. [Случаи с] отступлениями от точного повторения мелодии, не заслоняющими основную мелодическую линию, тоже вписываются в определение. В большинстве случаев неизменная мелодия удерживается в верхнем голосе, тогда форма может называться вариации на soprano ostinato (по аналогии получаются alto ostinato,

t e n o r e ..; эти термины лучше не употреблять). Если мелодия передается из голоса в голос, некоторые молодцы называют это «вариациями на мигрирующую тему».

В отличие от basso ostinato, который по мере развития [формы] отступает на второй план, повторяемая мелодия всегда главенствует и по значимости, и по положению. В отличие от вариаций на basso ostinato, в вариациях на выдержанную мелодию голоса сопровождения обычно оказываются привязанными к мелодии. К о л и ч е с т в о п р о в е д е н и й м е л о д и и р а в н о к о л и ч е с т в у в а р и а ц и й. Таким образом, вариации на выдержанную мелодию — форма более расчлененная и менее слитная.

П р и м е н е н и е. Вариации на выдержанную мелодию и вариации на basso ostinato имеют общего предка, а именно формы на cantus firmus (обычно григорианский напев: основа полифонических форм у мастеров XV – XVI вв.). Форма вариаций на выдержанную мелодию оформляется в э п о х у б а р о к к о. Главным образом, представлена в виде вариаций на хорал (очевидна связь с формами на cantus firmus). В вокальных образцах стихи или строфы исполняются на один напев с сопровождением, которое обновляется при повторениях. Из доступных примеров — 3-й мотет Баха [BWV 227. Схема чередования хорала с полифоническими частями]: хорал — фуга — хорал (новый вариант) — повторение 1-й фуги — хорал (в том виде, в котором был в начале мотета). [В целом хорал «Jesu meine Freude» проводится 4 раза:] «рассредоточенные вариации».

В принципе то же самое — в органных хоральных обработках. Как норма, хорал — в верхнем голосе, повторяется с теми или иными изменениями в сопровождающих голосах. Таких обработок было много в XVII – XVIII вв.; Бах: тома V, IX «Органных сочинений» (по изданию Peters'a). У Баха они называются п а р т и т ы (партиты — вариации на неизменную хоральную тему; сама вариация нередко называется versus: versus I, versus II).

В э п о х у в е н с к и х к л а с с и к о в писали их не так чтобы уж очень много; *употребляли в виде* самостоятельных произведений или как части более крупного целого. Гайдн, Квартет ор. 76 №3, II часть (*в чистом виде*); Моцарт, Концерт №15 B-dur KV 450, II часть (тема с повторением частей!); Бетховен, 10-я соната, Медленная часть.

Самостоятельных произведений сравнительно немного. Зато венским классикам принадлежит много *прекрасных инициатив*, например, писать вариации на неизменную мелодию как часть сложной формы. Бетховен, Квартет №8 e-moll (ор. 59 №2, из «русских квартетов»), III часть: форма сложная 3–5-частная, в которой «В» — вариации (полифонические вариации на неизменную тему «Слава» в тройном контрапункте). Идея использовалась многократно, например: Мясковский, 4-я соната, Медленная часть es-moll.

Иногда венские классики излагают тему [какого-либо сочинения] в виде вариаций на выдержанную мелодию. 9-я симфония Бетховена, Финал, основная тема («радости»): 6 проведений на неизменную тему, потом — новый материал, при повторении вариации перестают быть вариациями на ostinato (становятся строгими орнаментальными). Эта манера впоследствии тоже многократно применялась: «Жизнь за царя», [хор] «Славься».

Венские классики писали такие вариационные формы, где вариации на неизменную мелодию преобладают, становятся основой формы и чередуются со строгими орнаментальными вариациями в самых разных комбинациях. Например, Медленная часть Скрипичного концерта Бетховена. Такое чередование — довольно частая вещь у Гайдна: 103-я симфония, II часть; 95-я симфония c-moll, II часть; 94-я симфония G-dur, II часть. [Моцарт, вариации KV 613 на тему] «Женщина — премиленькое созданьице» [— «Ein Weib ist das herrlichste Ding»][31]. Начальная группа — вариации на неизменную тему: 23-я соната Бетховена, Медленная часть; у Чайковского в Трио; у Шостаковича в Скрипичной сонате[, III часть]. У Рахманинова много, в том числе Вариации на тему Корелли.

Вариации венских классиков с хоралом не связаны, кроме Реквиема Моцарта: в I части — малое рондо, где в роли ПТ — сначала вариация на хорал у soprano solo, затем [вариация] у soprani tutti (с другим сопровождением).

У венских классиков вариации на неизменную мелодию обычно используются как средство нагнетания напряжения (Allegretto из 7-й симфонии [Бетховена]). Особенности: Гайдн допускает значительный контраст между [разными] вариациями. Финал 1-го действия «Дон Жуана» (феноменальный случай): Менуэт [проводится] без изменений, на него накладываются другие танцы в разных размерах, регистрах, ритмах (не говоря уже о репликах [действующих лиц]). Вариации ли это?

X I X в е к — время цветения формы. Пышного расцвета достигает гармония, особенно ее колористическая сторона. Шуберт, «Фореллен-квинтет»: вариации на песню (часть между Скерцо и Финалом);

[31] Точнее: «Баба — отличная штука».

Шопен, Колыбельная. Верди, «Четыре духовных песнопения»: I часть [Ave Maria] представляет собой вариации на выдержанную мелодию (на «загадочную тему», в основе — увеличенное трезвучие); хор a cappella, тема проводится в разных голосах.

Форма на выдержанную мелодию особенно привилась в русской музыке. Сложилась под сильным воздействием народной песни, полифоническая природа которой, конечно же, *провоцировала* композиторов на полифонические обработки. *Полезная инициатива* принадлежала Глинке. Классические примеры: [«Руслан и Людмила»:] Персидский хор, Рассказ Головы; [«Жизнь за царя»:] Хор гребцов, «Не томи, родимый» (всё целое — канон); [«Руслан и Людмила»:] «Какое чудное мгновенье», «Лель таинственный» (*без пяти минут Стравинский*). Очень своеобразное применение — в «Камаринской». Бородин, «Князь Игорь», Хор поселян. У Мусоргского и Римского-Корсакова — замечательные образцы. Мусоргский: [«Борис Годунов»,] Песня Варлаама (с чрезвычайно характерной манерой: каждая вариация есть некая картинка); [«Хованщина»,] «Исходила младёшенька». Римский-Корсаков: [«Садко»,] Песня Садко; хор «Высота»; драматическое использование — «Китеж» (свадебная песня «Как по мостикам» в контрапункте с лейтмотивом татар).

Глинкинские вариации — не только у композиторов XIX в., есть и в XX в. Большей частью в основе — песенные мелодии. [Используются чаще] в опере. Весьма характерна живописность в широком смысле, идущая от применения особых гармонических средств, фактуры или оркестровки ([«Садко»], Колыбельная Волховы).

В XX веке с легкой руки Римского-Корсакова большим успехом пользуются вариационные обработки народных песен: Лядов; «Три русские песни» Рахманинова. Вариации на выдержанную мелодию (обычно фольклорную) — *у композиторов союзных республик*: Тормис, «Эстонские календарные песни».

3 направления варьирования (способы обработки темы):

1) полифонический. В вариациях [всегда] находят применение новейшие средства новейшей полифонии. [Например,] у Бетховена. У романтиков становятся самостоятельными по значению фигуры сопровождения (превращаются в контрапунктирующие голоса). Шуберт: Неоконченная симфония, I часть, ГП (у скрипок); «Фореллен-квинтет» (фортепиано и струнные: контрапункт в нетрадиционном понимании). «Садко», 1-я Песня Веденецкого гостя (мелодия у баритона во фригийском ладу, в вариациях образуются имитации, контрапунктирующие голоса идут разными длительностями): стилизация венецианской полифонии [...];

2) гармонический;

3) фактурный.

[Часто комбинируются все три способа, например:] Персидский хор («Руслан»).

В частности в русской музыке XIX века появляются вариации на очень короткую неизменную мелодию (2, 4 такта). Таких сочинений достаточно много. Кроме «Камаринской» — 4-я картина «Садко», Стих о Голубиной Книге (из сборника Римского-Корсакова). Лядов: [обработка из его] сборника «Об Илье Муромце и Тугаровых зверях»; фортепианная пьеса «Гротеск» на черемисскую тему; Чайковский, Детский альбом, «Мужик на гармонике играет».

Повторение мелодии превращается в некое ostinato, и сопровождающие голоса могут не иметь к нему никакого отношения. Логическое завершение — «Парафразы» Лядова–Бородина–Римского-Корсакова).

Равель, Испанская рапсодия, I часть «Прелюдия ночи». Остинатная фигура в верхних голосах. Тематическое образование превращается в фактурное; фактура имеет значение темы. **II часть «Малагенья».** Образчик короткого basso ostinato.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бетховен, Скрипичный концерт, II часть;
Шостакович, Прелюдия b-moll (из «Прелюдий и фуг»);
Равель, «Николетта» (из Трех хоров a cappella);
Брамс, Скрипичный концерт, II часть.

27.2.2002

Вариантная форма

[Термин используется, но] что это такое, конечно же, нигде не уточняется. Форма вокального произведения, скорее песенного типа. Используется и как самостоятельное произведение, и как отдельный

номер (например, в кантате). [Форма, имеющая признаки] сквозного развития и вариационно-куплетного [строения].

Форма ближе всего вариациям на неизменную мелодию, но при повторении предполагаются существенные отличия в мелодии, форме, гармонии. Каждое повторение не является вариацией: это та же мелодия, которая предстает в другом виде. Сохраняется начало мелодии.

Форма предполагает существенные изменения. Изменяются лад, тональность; можно делать все, что угодно, в каденции. Вот и все твердые признаки вариантной формы.

Мусоргский, «Хованщина», «Рассвет на Москве-реке» (ряд самостоятельных вариантов); Чайковский, «Пиковая дама», Романс Полины (несколько куплетов, различных по мелодическому составу, гармонии); «Маргарита за прялкой» Шуберта; «Борис Годунов», «Как едет ён»; Свиридов: Поэма памяти Сергея Есенина, «В том краю»; кантата «Русь деревянная», «Я странник усталый»; Римский-Корсаков: «Садко», Былина о Волхе Всеславиче; «Китеж», песня Гусляра «Из-за озера Яра глубокого»; «Царь Салтан», Дуэт Скомороха и Деда.

Моцарт, Месса C-dur KV 317, Agnus Dei.

Джезуальдо[, мадригалы]. Конец XVI века. В живописи эпоха Возрождения почти сошла на нет, перейдя в маньеризм (Тинторетто). В музыке Возрождение еще длится. В Италии и других странах Европы работают крупнейшие композиторы.

В Италии — две полифонические школы: римская и венецианская. Глава римской школы — Палестрина; был руководителем капеллы собора св. Петра. В Венеции образ жизни — прямо противоположный Риму. Независимое государство, республика (во главе Венецианской республики стоял дож), центр европейских торговых путей (*купцы нанюхались всякого* в разных заморских странах), отсюда — светский образ жизни, красочный, пышный, нарядный (Тициан). В Венеции — собор св. Марка с огромной капеллой и несколькими органами; при исполнении духовной музыки мог быть привлечен оркестр. В пышном многохории складывался принцип концертирования. Во главе *музыкальной части* капеллы стояли Андреа и Джованни Габриели (дядя и племянник).

Современником [Джованни Габриели] был Карло Джезуальдо ди Веноза (умерли в один год — 1613). Творчество Джезуальдо — большей частью светское. Прославился 5-голосными мадригалами. М а д р и г а л — «песня на родном языке» (madre — *мама*), как норма, а cappella, на всякие хорошие тексты, включая итальянскую классику. Здорово напоминает расширенную тональность (любые последовательности трезвучий, самые *адские задержания*, в норме — двойное переченье). Творчество Джезуальдо весьма трагично по своей сути. Ассоциации с [вагнеровским] «Тристаном» (по языку и по существу). Основная тема — любовь (разумеется, несчастная). У Джезуальдо было достаточно оснований для таких переживаний (хотя, конечно, нехорошо с его стороны было убивать жену). Вариантная форма [...].

Вариации на гармонию

Я очень боюсь, что это я придумал. Как норма, [бывают] в музыке фольклорного наклонения (происхождения) или, во всяком случае, песенной[... Форма...] международная. Имеется гармоническая последовательность, обычно элементарная (деревенские гармонисты: «Ах, подружка моя, Маня»; испанские гитаристы). [...] Глинка, «Арагонская хота»; Шуберт, Фореллен-квинтет[, Вариации]; Чайковский, Детский альбом, «Неаполитанская песенка» (II часть [2-частной безпризорной формы] с кодой); Равель, «Цыганка», 2-я тема [с вариациями, ц. 20 партитуры]; Дебюсси, «Ворота Альгамбры»[32].

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЭПОХИ БАРОККО

Строгой теории не существует. Возможны самые общие установки.

Была эпоха Возрождения. *Пачками* появлялись гении, причем в разных областях. Деятели искусства считали себя продолжателями античной традиции ([прежде всего,] традиции мышления). В целом искусство Возрождения — чрезвычайно оптимистическое. Сами себя они называли гуманистами (*отличать от гуманитарной помощи в виде сгущёнки*). Человек не входил в противоречие с природой. Человек полагал, что он венец Творения, и что всё, присущее человеку, хорошо (XX век показал нам, до какой степени это неправда).

---

[32] К сожалению, этот обещавший быть интересным фрагмент восстановить невозможно. Материал явно не предназначался для экзамена и, согласно психологии студента, остался незаписанным. Можно предполагать лишь следующее. Виктор Павлович находил, что есть некоторая специфическая разновидность вариационной формы, возможная в рамках как классических вариаций, так и послеклассических. В ней обязательна тема в виде гармонической последовательности фольклорного происхождения (либо «наклонения»). Прообраз такой формы, возможно, существует в виде вариаций сельских музыкантов — как русских, так и испанских, и австрийских. Стилевой диапазон такой вариационной формы, следовательно, не ограничен (простирается от сомнительного вкуса частушек до изысканностей французской музыки XX века).

Эпоха Возрождения окончилась в разных странах и видах искусства в разное время. В искусстве произошло расслоение. Рациональное начало *смодулировало* в направление, названное классицизмом. Он нашел место обитания во Франции и там расцвел пышным цветом (Корнель, Мольер, Расин, Люлли). Другая часть, связанная с красочной стороной и с известной декоративностью, смодулировало в другую сторону — барокко. В Италии, Германии и Австрии барокко просуществовало около 200 лет; в музыке — очень четко: от 1601 года (условно) до 1750 (год смерти Баха); потом перешло в венский классицизм.

Барокко до некоторой степени — время переходное. Перед искусством стоят новые задачи. Искусству барокко в высшей степени свойственно благоговение перед Богом. С другой стороны, барокко — *искусство выражения человеческой души*. Именно тогда, на стыке Возрождения и барокко, могли появиться такие *товарищи*, как Шекспир, Сервантес, Бах.

«Бог и человек» — одна из ведущих тем. Бах: «Генерал-бас, как и всякая музыка, служит славе Господа и для дозволенного наслаждения души; там же, где об этом мало заботятся, получаются дьявольские звуки или пиликанье»[33]. Другое дело, что не обязательно — наслаждение души; искусство барокко знает и страдание души. Отсюда — тяга к трагедии («Гамлет», «Король Лир», [«Страсти»] Баха).

Музыка — язык души; это то новое, что принесло барокко. В эпоху Возрождения музыка о душе не говорила. XV век, Жоскен Депре, Плач памяти Окегема (по-видимому, его учителя): ничего печального там не слышно.

Искусство барокко отмечено д в о й с т в е н н о с т ь ю . В XVII – 1-й половине XVIII вв. сосуществуют тональность — и модальность. Барокко — искусство гомофонно-гармоническое — и полифоническое. В наследство от предшествующих времен досталась свобода метра — но, с другой стороны, формируются строгий метр и даже квадратность. Существуют формы свободные — но складываются (в танцевальной музыке) и формы определенные (двух- и трехчастные простые). Есть жанры традиционные (месса, мотет) — и новые (жанры инструментальной музыки: соната, концерт, фуга). [Сравнительно с духовной музыкой] светские жанры развиваются динамичнее, и успехи музыки здесь гораздо заметнее: та же опера, достижения в области инструментальной музыки.

М у з ы к а л ь н ы е ф о р м ы . Когда речь идет о венских классиках, *на знамени написано*: «развитие». Когда [речь] о барокко, то [главная] идея — р а з в е р т ы в а н и е . Самый верный признак [развертывания]: х а р а к т е р н а ч а л ь н о г о м о т и в а р а с п р о с т р а н я е т с я н а ц е л о е . Формы, как норма, тематически однородные. Их характеризуют ровность, мягкость очертаний, плавность переходов. В результате [развертывания каждой данной формы] душевное состояние, выражаемое музыкой, исчерпывается до дна. Эта особенность исключает возможность выхода за пределы одного образа.

В отличие от классических форм, формы барокко не знают производного контраста. А есть вот что: музыка все время обновляется, ни один момент звучания не повторяет ни один предыдущий, и в каждый момент музыка в чем-то похожа на предыдущую.

Каждое произведение использует один фактурный рисунок. Единство рисунка способствует общей монолитности. При этом есть контрасты, и даже очень сильные, но это не производный контраст[, а некая] террасообразная динамика.

Для форм барокко решающую роль играет функциональность, развившаяся, естественно, на фоне тональности. Всякая форма эпохи барокко следует одному плану: сначала движение от T к D ([следует] каденция), затем — возврат от D к T через S (каденция [на T]). В упрощенном виде — T D S T.

В эпоху барокко с о с у щ е с т в у ю т ф о р м ы п о л и ф о н и ч е с к и е , н е п о л и ф о н и ч е с к и е (г а р м о н и ч е с к и е , г о м о ф о н н о - г а р м о н и ч е с к и е) и п о л и ф о н и з и р о в а н н ы е . Форм этих тьма.

Несколько основных:

1) формы сквозного развертывания;

2) малые формы ([аналоги] нашим простым): форма bar, старинные 2-частная и 3-частная, многочастная;

3) составные (наши сложные), в том числе сложная 2-частная, сложные 3-частные da capo и A B C (так называемая безрепризная);

4) вариации: либо орнаментального типа, либо с каким-нибудь элементом ostinato (на basso ostinato или на выдержанную мелодию);

5) рондо (главным образом французские клавесинисты, но также Бах);

6) концерт: старинная концертная форма (название, по поводу которого теоретики жестоко спорят и вцепляются друг другу в бороды);

7) старинная сонатная форма;

8) циклические формы (концерт как целое, соната, сюита, месса, кантата, оратория);

9) опера.

Границы между формами отсутствуют.

---

[33] См. примечание 31 в Части I.

Формы свободного (сквозного) развертывания

Фантазия, **прелюдия** и прочие сочинения, имеющие импровизационный характер. Главная идея — идея с т а н о в л е н и я . В этих произведениях *легко* может быть лишь приблизительно указан нотный текст: композитор определяет идею произведения, а фактуру выбирает исполнитель. У Баха таких форм почти нет. Гендель, «Восемь больших сюит», №1 A-dur: характерно бесцезурное развертывание (с чем я вас и поздравляю: вы ведь будете искать каденцию!). *Хуже* то, что отсутствует мелодия (она заменяется фигурацией). С точки зрения структуры — рыхлость («структурная рыхлость» — термин Антона Веберна).

С т а н о в л е н и е (философский термин) — процесс обретения основных качеств.

Основа форм сквозного развертывания — следование вышеупомянутому функциональному плану. [Сначала —] некий устойчивый участок, где преобладает T, отклонение в D (через ее D), возможны темповые перемены. Бах, Токката (и фуга) d-moll для органа: форма сквозного развертывания с переменой темпов и фактуры.

Закон формы: [развертывание в] три этапа:

1) изложение некоего тонально-тематического ядра с преобладанием тоники;

2) обход разных ступеней, которые уподобляются временной тонике (тоникализация);

3) возврат в тонику.

Ч е т к о й г р а н и ц ы с б о л е е с т р у к т у р и р о в а н н ы м и ф о р м а м и н е т . Прелюдия из ХТК I C-dur: контуры старинной 2-частной; Гендель, Сюита F-dur [№2, I часть]: просматриваются две части, а вообще — форма сквозного развертывания с тем же тональным планом T D S T.

Малые формы

Однотемность и однородность. Жанровые истоки — в песнях и танцевальной бытовой музыке, но не только. Это может быть духовная песня, протестантский хорал. Часто взаимодействуют с прелюдией. По общей планировке зависимы от полифонии.

Форма bar. Термин непереводимый. П р и м е н е н и е : 1) средневековые песни; 2) протестантский хорал.

Многие мелодии п р о т е с т а н т с к о г о х о р а л а сочинены Мартином Лютером. Реформация [...]. Лютер был озабочен тем, чтобы богослужебные тексты и Священное писание стали более доступными. В рамках католического богослужения всё было на латыни, музыка — григорианский хорал. Лютер перевёл Библию и Евангелие на немецкий язык (заложив тем самым основу немецкого литературного языка). Ему хотелось, чтобы прихожане принимали участие в богослужении и в конце концов стали бы ближе к Богу: они должны сами петь хорал. Хорал должен быть воспринимаемым и запоминаемым.

Как норма, каждому слову текста соответствует одна нота мелодии, отсюда — многообразие метров. Для простоты звуки — одинаковой длительности, [между строчками распеваемого текста —] цезуры, обозначаемые [знаком] 𝄐 . Стихи самые разные, 5-, 7-, 9-сложные с переменой размера. Источники мелодий — григорианский хорал, светские мелодии.

В лютеранский хорал проникает эмоциональное и некое личностное начало ([в текстах встречается] первое лицо единственного числа). Григорианский хорал [распевается] на прозаический ритмически адинамичный текст. Лютеранский — на ритмизованный стихотворный, с повторяющимися стопами и стихами (обнаруживает тенденцию к периодичности). Основная структурная единица — не мотив, а фраза. С метрическим тактом в хоралах *дело плохо*. Ориентиром могут служить [знаки] 𝄐 , которые отмечают кадансы. Сильные и слабые такты выражены не очень заметно. Большей частью это — тональная музыка.

Форма bar пришла из древней монодии. Форма исключительно вокальная или органной обработки. Схема элементарная: 2 «запева» (точнее, «запев», повторяющийся с другим текстом) и общий «припев»: (a a' b).

Н а з в а н и я частей: I.Stollen; II.Stollen; Abgesang.

Музыка Stollen одинаковая или почти одинаковая (иногда II.Stollen не выписывается; ставится знак репризы), текст — разный. Характерна некоторая пропорциональность: Abgesang обычно длиннее, чем Stollen (6, 8 тактов), но I.Stollen и II.Stollen вместе — больше, чем Abgesang. Не исключена репризная

разновидность: в конце Abgesang появляются мотивы из Stollen. Часто в форме bar обнаруживается тяготение к позднейшей 3-частной или 2-частной форме.

Примеров много: сборник хоралов Баха.

Применение. Очень много — в кантатах, «Страстях». Бах, Кантата №1 «Как прекрасна утренняя звезда» (6 + 6 + 8).

Старинная 2-частная, старинная 3-частная, многочастная формы. Части сюит, партит, сонат. Разобраться трудно. Малые формы бывают [1] похожие на классические, [2] похожие меньше, которые строятся по своим законам, и [3] совсем не похожие. Сильно различаются в зависимости от применения. В танцах они проще, чем в прелюдиях.

В танцах часто встречается **3-частная форма, похожая на классическую**. Применяется в сарабандах, менуэтах, гавотах. Части повторяются.

Структура. I часть — период, чаще из сходных предложений, обычно 8 тактов, реже 16. Часто (2 2 1 1 2). Закон: I часть 3-частной формы модулирует. В числе особенностей — полифонизация.

Середина: ничего нового. Периодообразная форма: метрическое подобие периода/предложения, но гармонически неустойчива. Начинается обычно с того аккорда, которым закончилась I часть. Заканчивается на D основной тональности. Периодообразная структура может быть усложнена.

Завершающая часть редко является репризой. Чаще — новая форма на мотивах I части. Тональность завершающей части сплошь и рядом устанавливается не сразу. Может начинаться с S, с хода, с неустойчивого построения, так что твердые репризы [чаще начинаются] только со 2-го предложения.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бах: V том сочинений для органа, №№31, 36; «Страсти по Матфею», №№22, 53;
Гендель, «8 больших сюит»: 1-я сюита A-dur, Прелюдия; 2-я сюита F-dur, I часть;
Бах, Французская сюита №1, Сарабанда, Менуэт.

6.3.2001

«Нюрнбергские мейстерзингеры». У Вагнера шли подряд «Тристан» и «Мейстерзингеры». *«Тристан» шел по скользкому хроматическому пути*, что привело к исчезновению тональности. «Нюрнбергские мейстерзингеры» — C-dur, усложненный диатоническими ладами. Сюжет, на первый взгляд, пренелепый, на второй и особенно *на третий* — очень интересный.

Нюрнберг — торговый и ремесленный немецкий город. Цеховые мастера в свободное время пели, сочиняли стихи и музыку. Творчество мейстерзингеров — одна из самых важных эпох в истории немецкой культуры. Сохранилось множество песен. Крупные поэты и композиторы, первый из которых — Ганс Сакс (глава сапожного цеха).

В Нюрнберге появляется рыцарь Вальтер, который во время богослужения приметил Еву. **Увертюра** *влетает* в **хорал**, который звучит, когда молящиеся выходят из храма; Вальтер говорит с Евой, дочерью главы ювелирного цеха.

Состязание певцов. Конфликт основан на том, что Вальтер не знает норм и законов мейстерзанга (*одаренный самородок, музыкальную форму не проходил*). Совет мастеров забраковал его пение. Судил его Бекмессер (злая пародия на критиков и теоретиков, которые всё знают, но ничего не умеют). Ганс Сакс, у которого остановился Вальтер, разъясняет ему правила сложения формы: учит не чему иному, как форме bar. **Песня Вальтера**: форма bar.

А.Онеггер, 2-я симфония, Финал. В общем 3-частная форма, в репризе — соло трубы в форме bar.

NB [Помнить] 4 примера формы bar: 1-я кантата Баха; [«Дидона и Эней»,] Ария Дидоны (верхние голоса); «Нюрнбергские мейстерзингеры», Песня Вальтера; Финал 2-й симфонии Онеггера, соло трубы.

Малые формы, подобные классическим, это, главным образом, 3-частная форма в танцах.

Старинная 2-частная форма не похожа на классическую. Встречается в аллемандах, курантах: здесь форма попроще (танцы), квадратность, четкие кадансы, хотя часто встречается полифонизация. Часто 2-частная форма бывает в жиге ([тогда это] фугированная форма).

В прелюдиях, инвенциях границы разделов обнаруживаются с бóльшим трудом: употребительны секвенции, наложения, расширения. Возможны перегармонизации, полифонические приемы.

I часть. Назвали неудачно: **период типа развертывания** (ничего от периода там нет). Общие обязательные свойства:

1) всегда модулирует;

2) границы между разделами всегда неясные (форма отличается текучестью);

3) состоит из трех разделов: тонально-тематическое ядро; секвентно-развивающий; каденция (как завершающий раздел).

Ядро. Назначение — показать тональность и определить мотив/мотивы данного сочинения. Показ основных функций (T S D T). На практике бывает всякое; минимум — T и D. 1-я прелюдия из ХТК — классический случай. Величина ядра измеряется не тактами, а количеством функций. Если ядро короткое и простое, оно может быть повторено в D. Секвентно-развивающая часть: выход за пределы тональности. Обычно делается не сразу. Очень характерны секвенции. Строение этого раздела в простейших случаях секвенционное. Может быть несколько секвенций на разных мотивах. Может быть секвенция, затем продолжение с повторением секвенционного хода на другой высоте. Эта часть, как норма, заметно больше ядра. Завершающий раздел. В простейших случаях — каденция (каденционный оборот в конце секвенционного хода). Каденционный участок может разрастаться, самый простой прием — прерванный каданс. Усложнения: иногда могут быть два заключительных построения в разных тональностях (одно — в параллельной, другое — в доминантовой). На практике определить границы бывает не просто. Каденция — всегда в заключительной тональности. Иногда выделяется благодаря смене техники или фактурного рисунка.

II часть. Приницип и признак: чаще всего начинается в той гармонии, где закончилась I часть, и идет к тонике. Путь к тонике — противоположный, то есть через S. Различать 2 случая:

1) II часть идет неким сплошным потоком к каденции, по дороге — расширение, в конце — дополнение (Прелюдия c-moll из ХТК I);

2) примерно посередине делается каденция на S (одной из субдоминантовых функций, чаще на IV ступени). Бывают усложнения, например, 2-я каденция. Такая II часть больше характерна для танцев.

1-я половина II части может заключать в себе узнаваемые элементы начального периода типа развертывания. Может не быть тематического ядра, может не быть секвентно-развивающей части. Во 2-й половине II части могут быть узнаны элементы окончания I части. Концы частей могут быть сходными (может быть, исторически отсюда идет старинная сонатная форма).

Форма очень распространенная, оказала сильное влияние на прочие формы, включая старинную концертную и фугу.

Старинная 3-частная форма, не похожая на классическую. Отличия от 2-частной непринципиальны. Разница количественная, а не качественная. В 3-частной форме все три части более или менее одинаковы по размеру. Случается это главным образом в прелюдиях.

I часть — период типа развертывания;

II часть — ход с каденцией (на S), с возвратным ходом;

III часть — реприза (бывают безрепризные формы, формы с тональной репризой). Может начинаться в S.

Бывают разного рода усложнения. То, что называют серединой, может заключать в себе несколько последований «ход + каденция». В консерватории последование «ход + каденция» называют секция. 3-частная форма всегда репризная в таких случаях.

Секций может быть не две, а значительно больше. Тогда образуется **многочастная старинная форма**: начальный период типа развертывания — II часть (a b c d...) — реприза.

Старинное рондо

[Другие названия:] «доклассическое рондо»; «рондо эпохи барокко»; «рондо французских клавесинистов» (и Баха); «куплетное рондо».

Применение. Главным образом, форма частей в сюитах XVIII в. Впрочем, попадает в сонаты и даже концерты (Телеман, сонаты для скрипки, смотри финалы). Классические [образцы] рондо того времени — части в сюитах Куперена (с программными названиями). Знаменитые случаи — у Баха: клавирная Партита c-moll, Рондо; Концерт для скрипки E-dur, Финал; Скрипичная партита E-dur, Гавот в форме рондо; Гендель, Сюита G-dur, Гавот.

Названия частей: рефрен и эпизоды. Французские названия: рефрен — рондó, эпизод — куплет.

Общий характер музыки: на первый взгляд — чрезвычайно просто. Сочетание вроде бы песенно-танцевальной основы с изысканностью стиля рококо. Изысканность, во-первых, в орнаментике, во-вторых (это довольно трудно определить), изысканность гармонического вкуса.

Музыка каким-то образом гармонирует с внешним обликом инструментов: позолоченный клавесин (очевидно, проблемы пыли в комнате у них не существовало), расписанные крышки (Рубенс!), витые ножки.

В рондо преобладает простой гомофонный склад, хотя легкая полифония не исключается. Господство мелодического начала.

Форма адинамичная. Решительно преобладает мелкий план, а не целое. Целое мало волновало авторов, акцент — на текущем моменте. Рондо — цепь миниатюр. Форма бесконтрастная, строится как наращивание мелких деталей. Норма — 7–9 частей. О последовательном развитии речи нет. Можно сравнить с бусинами на нитке.

Рефрен обычно в форме периода (повторенный 8-такт, реже 4-такт), бывает 2-частная форма. Рефрен возвращается всегда в основной тональности, без заметных изменений.

Эпизоды — в близкородственных тональностях, иногда — в основной. Материал эпизодов часто заимствован из рефрена, а если новый, то неконтрастный. Эпизод приблизительно равен рефрену по продолжительности. Формы эпизодов — практически любые: чаще — нечто периодообразное; бывает ход, замкнутый каденцией — это похоже на середину простой 3-частной формы. Не редкость, когда в старинном рондо в конце эпизода воспроизводятся мотивы рефрена.

Тональный план рондо — свободный, в основании — T D S T.

Все эти характеристики мало относятся к Баху, у которого в рондо есть тональное развитие, масштабы, контрасты, богатство эпизодов, полифония.

Бах, Партита [для скрипки соло] E-dur, Гавот. Исполнитель — Г. Шеринг.

Возможно[, в основании формы лежит] идея сопоставления рефрена с эпизодами. Рефрен — всегда точно, без изменений, в основной тональности. Оттеняет происходящее в эпизодах. 5 проведений рефрена, 4 эпизода: 9-частное рондо.

Рефрен. Период из сходных предложений, 2-е предложение варьированное (фигурация). Необычная структура: (2 1 1)(2 2). Есть ритмическое развитие. Серединная каденция не очень ясная. Таким образом, Бах соединяет период из 2-х сходных предложений с неким развитием. Рефрен повторен (16 тактов). Во всех последующих проведениях повторения сняты.

I эпизод совсем неконтрастный, 8 тактов, E – cis, (2 1 1 2 2).

II эпизод — 16 тактов. Некое подобие фугато, где есть тема и ответ (4 такта с расширением). Что-то вроде инвенции. Каденция — в H-dur. Завершающая часть на материале рефрена. E — H.

III эпизод. 2-частная форма (16 тактов), модулирует. Первая часть — большое предложение, вторая — большое предложение. A – fis.

IV эпизод. 20 тактов. Тенденция к расширению эпизодов. В начале 6-тактное предложение (2 2 2) (из-за имитации). E – H. 2-е предложение в gis, с большим расширением (есть что-то от [звучания] органа). Что-то вроде каденции на ОП. Заканчивается в gis. (В разные времена по-разному представляли себе родство тональностей. [Во времена Баха] параллель к доминанте считалась очень далекой тональностью. Со временем модулировали всё дальше.)

Основательное рондо с большим смыслом...

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Куперен, рондо «Жнецы»;
Бах: Партита c-moll, Рондо;
Французская сюита c-moll, Сарабанда;
ХТК I, Прелюдия F-dur;
Французская сюита h-moll, Куранта;
Французская сюита c-moll, Аллеманда, Куранта;
ХТК I, Прелюдия E-dur;
Клавирный концерт f-moll, II часть;
ХТК I, Прелюдия Fis-dur.

13.3.2001

Старинная концертная форма

Точного названия нет[, встречаются названия]: «концерт», «концертная форма», «форма старинного концерта».

Это самая крупная неполифоническая форма эпохи барокко. Основана на функциональной гармонии, но не без полифонического мышления.

Принцип прост. В форме есть тема, излагающаяся в начале и исполняющаяся tutti. Тема неоднократно воспроизводится (с изменениями, в разных частях). Эти воспроизведения темы чередуются с промежуточными построениями, называемыми интермедии (хуже — эпизоды). Интермедии исполняются solo или soli. Вся форма — чередование tutti и solo. Это менее слышно, если сочинение — для клавира.

Проведения темы: первое непременно в основной тональности и заканчивается каденцией в основной тональности. Последующие — в побочных тональностях, обычно устойчивые. Нормально, когда последнее проведение — тоже в основной тональности.

Интермедии принципиально модулирующие. Начинаются в тональности предыдущего проведения темы (или с его последнего аккорда) и модулируют в тональность последующего проведения.

Названия частей заимствованы из фуги[, обозначения: Т, И]. Фуге подобна и сама идея проведения темы в разных тональностях с чередованием ее с интермедиями.

Основное в форме — проведения темы. Интермедии придают форме гибкость; форму можно повернуть как угодно.

В концертной форме хорошо видна склонность форм барокко к контрастному сопоставлению частей. В высшей степени новым, прогрессивным [явлением] была мотивная разработка, которая «смотрит» в классическую сонатную форму. На особенности формы сильное влияние оказал жанр концертного произведения.

Установленного типа строения не существует. Очевидно, что проведений темы должно быть не меньше четырех, а всего частей — не менее семи. Это правило, но не закон. Могут быть любые исключения.

Применение. Быстрые первые части концертов (все первые части клавирных концертов Баха), часто финалы. Встречается в больших прелюдиях. У Баха есть в четырех оркестровых сюитах в увертюрах (самая знаменитая — Сюита h-moll [BWV 1067] с «Шуткой»[34]). Увертюра в сюите пишется в форме французской увертюры (медленно — быстро — медленно); быстрая ее часть — в фугированной концертной форме. Форма очень распространена: Вивальди, Гендель; самое сложное — у Баха.

Тема. В строении возможны любые варианты от «ядро — развертывание — каденция» (не модулирующая [тема]) до фугато (в Сюите h-moll). [Может быть] старинная 2-частная, 3-частная форма, очень развитая тема может строиться даже подобно миниатюрной концертной форме. Характерно устойчивое изложение с обязательной каденцией в основной тональности, обычно — полной, много реже — половинной на D. Последующие проведения, как норма, в разных тональностях, в принципе они обходят основные родственные тональности (T D S T), могут быть в доминантовых тональностях (III, V).

Тематический принцип: тематизм никогда не песенный. Тема *монтируется* из одного или нескольких мотивов, которые подвергаются разработке.

Последующие проведения, как правило, бывают неполные, сокращенные (иногда очень сильно, например, от 30 тактов до 4). Могут модулировать, каденция может быть нечеткой.

Все сказанное не относится к последнему проведению темы, которое в целом ряде случаев бывает da capo.

Интермедии. [В принципе] не зависимы от тематических и структурных свойств [темы]. По существу — модулирующие ходы, связывающие разнотональные проведения темы. В мотивно-тематическом отношении возможны любые варианты, например: материал интермедии заимствован из темы (разработка); материал может быть новый (интермедия противопоставляется теме); возможны любые комбинации двух предыдущих случаев.

Интермедии могут по-разному соотноситься между собой: чаще сходны, в каких-то случаях просто транспонированы.

Структура интермедии нетвердая. Иногда — чисто разработочная, с секвенциями, иногда приспособлена к изложению нового материала. Устойчивой формы в интермедиях быть не может. [При анализе формы] много трудностей. Например, встречаются «осколки» темы, которые нельзя считать проведениями темы. Могут быть 2 интермедии подряд (разделенные кадансом или разные по изложению). Существуют такие [формы-]«уроды», которые заканчиваются не проведением темы, а интермедией.

Бах, Бранденбургский концерт №1, I часть. [Исполнители:] Р. Гёбель; Арнонкур[35].

Старинная концертная форма, 4 проведения темы, последнее типа da capo. Три интермедии (3-я, 4-я и 5-я) идут подряд.

Тема развесёлая, в старинной 2-частной форме. Форма не очень развита (6 + 7).

2-е проведение (т. 27) сокращено (6 тактов), d-moll; с некоторыми гармоническими отличиями, отклонение в S. Наложение.

---

[34] В многочастных оркестровых увертюрах Баха, называемых обычно «сюитами», первые части принято обозначать как «увертюры».

[35] Возможно, на уроке были показаны две разные записи 1-го и 3-го Бранденбургских концертов.

3-е проведение (т. 43) самое неустойчивое, модулирует C → a, по характеру [изложения] и звучания (без валторн) граничит с интермедией.

4-е проведение (т. 72) da capo.

И I. [1-й раздел —] 13 тактов, модулирует F → B → d. Дробное строение, используются мотивы темы. Каденция в C[-dur]. 2-й раздел построен на других мотивах, C – g, 7 тактов. 3-й раздел — 4 такта от B-dur$^3_5$ (т. 24). Эти три раздела — исходные для последней интермедии.

И II — 11 тактов (т. 33), с участием солирующего гобоя и валторн. Разработка мотивов темы совместно с новым тематическим образованием. Начинается как ход, а в 4-м такте — новая тема в виде канонической секвенции.

И III от a-moll$^3_5$, заимствовано из конца И I. Последование 3-х интермедий подряд.

И IV (т. 57) от F-dur, совпадает с И I.

И V (т. 63) от C-dur. Воспроизводит И II, но валторны играют очень высоко.

В последовательности интермедий и их продолжительности прослеживается тенденция к увеличению интермедий, характерному для старинной концертной формы. Густая разработочность. Трудный анализ: каждый момент подобен любому другому.

Бах, Бранденбургский концерт №3. [Исполнители:] Р.Гёбель; Арнонкур.

Старинная сонатная форма

Источник и прототип — старинная 2-частная форма.

Применение. Главным образом, форма знакома по сонатам Д. Скарлатти (которые он называл экзерсисами). Встречается [у Баха] в прелюдиях ХТК и даже в танцах. Сонаты Марчелло, Дуранте; Гендель. В большом ходу форма была в 1-й половине XVIII в. Следы ее могут быть у Моцарта и Гайдна в простейших образцах сонат.

Основные свойства. Форма мало- или вовсе бесконтрастная. Есть контраст не тем, а тональностей; самое основное — движение тональностей, модуляции. Старинная сонатная форма в принципе гомофонная, полифония в лучшем случае [представлена] имитациями. Гармония с современной точки зрения бедная: абсолютное преобладание автентичности. Мотивы малорельефные, мотивной работы мало. Стиль сонат Скарлатти[, кроме того,] отличает подчеркнутая акцентность, которая, однако, не приводит к квадратности. *Гипертрофия повторности и секвентности.* Изложение простое для глаза, [иногда] может быть двухголосие.

Форма старинной сонаты — «двухколенная»[36]. Идея формы: 1[-е «колено» — движение] из мажора в D, из минора в параллель или в минорную D; 2[-е «колено» —] возвращение в основную тональность. Однако старинная сонатная форма гораздо более дифференцирована, нежели старинная 2-частная форма. Отчетливо различаются ГП, СП, ПП, ЗП. [При этом] между ГП и СП и, особенно, между ПП и ЗП может не быть каденции. [В этом случае] нужно говорить о зоне ГП – СП [или ПП – ЗП] (если вас не шокирует слово «зона»), или о группе.

I часть [или «колено» — экспозиция].

ГП. Самая индивидуализированная из всех тем сонатной формы. Чаще замкнута каденцией, полной или половинной. Иногда границы [со СП] нет, тогда о начале СП можно судить, например, по [включению] секвенции.

Форма ГП. Может быть период из сходных предложений. Однако может быть и малое предложение (четырехтактное). Иногда про форму трудно сказать что-либо [определенное]; ГП может быть ходообразной ([в таком случае получается] ход в пределах одной тональности!). ГП редко модулирует.

СП. Модулирующий ход. Заканчивается чаще на V ступени последующей тональности, но и все остальное не исключается; реже — на T последующей тональности. Возможны СП, которые без цезуры переходят в ПП.

ПП. Основной признак — [проведение] в другой тональности. В большинстве случаев можно говорить о тематическом обновлении. Довольно редко тема контрастна [главной] (в пределах, допустимых в формах барокко). Формы — любые, иногда самые *чудовищные.*

ПП может переливаться в **ЗП**, которая узнается по двум признакам: она небольшая и имеет внутренние повторения (то есть ЗП — это цепь дополнений).

II часть [или «колено»].

Сначала идет **разработка**, которая представляет собой ход, начинающийся в тональности конца экспозиции или с аккорда, которым экспозиция завершается. В большинстве случаев разработка является разработкой ГП либо [зоны] «ГП — начало СП»; [используются] побочные тональности.

Реприза обычно начинается без заметной цезуры либо со СП, либо с ПП в основной тональности. Таким образом, ГП в репризе нет.

---

[36] Более привычный аналогичный по смыслу термин «двухчастная форма» не используется, очевидно, во избежание терминологической путаницы.

Коды, как и вступления, не бывает.

Отступления от схемы. В репризе могут быть самые невероятные перепланировки, например, СП после ПП. Исключений [из нормативного порядка следования тем] множество.

Наличие ГП в репризе — основной признак 3-частного варианта формы: это **полная старинная сонатная форма.** Главным образом — у Скарлатти, К. Ф. Э. Баха. Моцарт, Соната Es-dur KV 282: форма, близкая старинной сонатной. Гайдн, Соната d-moll №5 из I тома (№16 по Peters'y), Adagio.

Скарлатти, Соната d-moll (№16 по Peters'y / №9 по Гольденвейзеру). Довольно типичный случай. Двухколенная форма. Части повторены.

ГП — 4-тактное малое предложение с половинной каденцией. СП — секвенция, модуляция; 2 раздела. ПП — F-dur. Тема неконтрастная, может быть, производная от ГП. Форма малоопределенная: (1 1 2) с каденцией на Т; 5 тактов — продолжение, преимущественно на Т; 2-е предложение. ЗП почти нет (2 такта в характере дополнения). Или: ПП [длится] 4 такта, а дальше — судя по преобладанию тоники — разросшаяся ЗП.

II часть начинается небольшой разработкой с того же аккорда, которым закончилась экспозиция. Разработка длится 8 тактов, модулирует (F-dur → g-moll → a-moll = D→). Строение: секвенция + каденция. На материале ГП.

После каденции на D [идет] реприза[, которая] начинается с ПП в основной тональности. ПП быстро уходит в g-moll. После этого — СП, [которая] кончается половинной каденцией в основной тональности. После этого — снова ПП. Дальше — так же, как в экспозиции: то ли продолжение ПП, то ли ЗП. Начиная с СП — почти точная транспозиция.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Д. Скарлатти, Соната f-moll (записана с тремя бемолями) №28 по Peters'y / №19 по Гольденвейзеру;
Бах: Концерт для двух скрипок с оркестром d-moll, I часть; Английская сюита g-moll, Прелюдия.

20.3.2001

СОНАТНАЯ ФОРМА

Репризная форма, в первом, экспозиционном, изложении основанная на тональном контрасте двух основных тем, который после разработки снимается в репризе благодаря перенесению второй темы в основную тональность.

Одно из высших достижений музыкального искусства. Самая богатая, сложная, структурно разработанная среди гомофонных форм. (Сложнее [бывает] только в том случае, когда соната объединяется с фугой.)

Проистекает из форм барокко. Предшественники: старинная 2-частная, старинная концертная, старинная сонатная. Большую роль в подготовке классической сонатной формы сыграли К. Ф. Э. Бах и композиторы мангеймской школы.

Классическая сонатная форма создана венскими классиками. Прежде всего это Гайдн и Моцарт. Первые образцы принадлежат Гайдну. Потом появился Моцарт и, написав свои *сорок симфоний*, довёл сонатную форму до высшей степени совершенства. Гайдн свои лучшие симфонии написал после Моцарта, учитывая его опыт. Потом явился Бетховен, который с сонатной формой поступил так же, как со всеми остальными [формами]. Он направил сонату по тому пути, по которому она и эволюционировала в XIX – начале XX вв. Открытия Бетховена оказали решающее воздействие на историю сонатной формы.

В XIX в. сонатная форма как бы растекается на несколько самостоятельных потоков. [Происходит] «специализация» сонатной формы и заодно жанра симфонии: это прежде всего оформление лирико-драматического симфонизма и эпического симфонизма с соответствующими особенностями формы. Существует множество подвидов сонатной формы.

Основные особенности сонатной формы.

1) Именно в сонатной форме наиболее полно осуществляется процесс развития (это главное качество, отличающее венских классиков), которое оказывается способным привести к «трансформации образа». ([См., например,] преобразование основного лейтмотива в [I части] 5-й симфонии Бетховена, включая центральный раздел разработки.)

2) В сонатной форме возможна дифференциация целого, то есть разделение, расслоение [темы, мотивное] вычленение.

3) Сонатная форма позволяет некое тематическое множество свести к единству (например, в коде).

4) Модуляция в сонатной форме практически ничем не ограничена. [Характерна] интенсивность тонального движения.

5) Широта образного диапазона.

6) Универсальное применение. Главным образом — в инструментальной музыке. Реже — в вокальной. Редко — в хоровой («Прометей» Танеева).

[Термином] соната [обычно обозначается] многочастное циклическое произведение. Применительно к сонатной форме говорить: сонатная форма. Можно применять термин сонатное allegro, лучше — форма сонатного allegro (по аналогии с «форма медленной части»). Желательно, чтобы определение через темп соответствовало темпу части ([чтобы не получилось] «Adagio в форме сонатного allegro»).

Различать понятия темы и партии. Партия — это составная часть раздела формы. Тема — конкретный материал. Партия может содержать в себе 2 или 3 темы.

Сонатная форма существует во множестве разновидностей. Типовая сонатная форма состоит из трех основных частей[37].

Разработка есть большой ход. Строение разработки, как и ее тональный план, есть область музыкального творчества [в узком смысле слова]. Всякий раз оно ([строение]) — другое, свое. Бо́льшую роль [в написании разработки] играет интуиция (без которой ты не композитор, а... теоретик).

Начало разработки движется в сторону, противоположную движению экспозиции: в сторону S. Тональное движение достигает некоей крайней точки отдаления; дальше — некуда (будет шаг обратно). Эффектный пример — разработка 3-й симфонии Бетховена[38]: [логика тонального движения приводит в] fes-moll. Разработки состоят из 2-х или 3-х основных разделов. Конец разработки обычно средоточие неустойчивости, в типовых случаях это предыкт на D.

Схема [строения сонатной формы] извлечена из многих прекрасных произведений[; из нее следует, что,] как не очень обязательно вступление, так и не обязательна кода. Но явился этот Бетховен, который стал применять в разработках такие тональные планы и контрасты, что *успокоить музыку жалкой транспозицией* в репризе уже стало невозможным. Появляется четвертый нормативный раздел — кода. Кода обычно начинается так же, как разработка, но дальше движется иначе. В первом случае реприза уравновешивает экспозицию, во втором — кода уравновешивает разработку.

Вступление. Вещь необязательная. Во множестве произведений вступлений нет (сонаты Моцарта). Однако вступления все же бывают и у Гайдна и Моцарта, во всяком случае, в крупных сочинениях (симфонии). Если есть вступление, то есть и темповый контраст между вступлением и последующим allegro. [Существуют] три принципиальные разновидности вступлений:

1) простейший случай — контрастно-оттеняющее вступление;

2) подготавливающее вступление;

3) вступление на особой теме, впоследствии противопоставленной темам allegro.

Контрастно-оттеняющее вступление: [всё,] в принципе, просто. Материал действительно оттеняет последующее allegro, появление ГП. В этом его основное назначение. Такое вступление происходит, видимо, от оперной практики, то есть от [французской] увертюры. ([Напротив того,] в XIX в. увертюра должна быть *конспектом* всего произведения: смотри Вагнера.) Строится на самостоятельной теме, не имеющей никакого отношения к последующему allegro; акцент — на контрасте. Строение элементарное. Как норма, состоит из 2-х разделов: первый раздел — устойчивый, в основной тональности, тема — в той или иной [определенной] форме: период, предложение. 2-е предложение может представлять собой [второй,] подготовительный раздел. Важно тематическое сопоставление. Иногда вступление оттеняет ГП тем, что идет в одноименной тональности. Широко применяется венскими классиками (Лондонские симфонии Гайдна; 38-я и 39-я симфонии Моцарта), реже — в более поздней музыке (Большая симфония Шуберта C-dur).

Интереснее — подготавливающее вступление. Это, собственно, изобретение Бетховена (2-я, 4-я симфонии, 8-я соната). Иногда встречается в более поздней музыке (5-я симфония Глазунова). Подготавливающее вступление может быть гораздо более развернутым. Его назначение — готовить некие существенные свойства последующего allegro. Самый простой случай — подготовка мотивов ГП.

---

[37] Схему сонатной формы см. на с. 67.

[38] Отсюда и далее в разделе «Сонатная форма» в ссылках на музыкальные примеры имеются в виду первые части симфоний и сонат, если не указаны другие части.

Бывает, что готовится не ГП (4-я симфония Глазунова: вступление на основе будущей ПП). Это тоже просто. Сложнее, если подготавливается характер движения — вещь таинственная и трудно определимая (2-я и 7-я симфонии Бетховена). Обороты вступления могут вдруг обнаруживаться в СП или ПП в сильно измененном виде; еще интереснее[, если вступление предопределяет] тональный план разработки. Состоит из 3-х разделов: изложение темы ([обычно] период); ход; последнюю часть хода составляет 3-й — подготовительный — раздел, на котором делается акцент и [который является] переходом к allegro.

Третья разновидность вступления более всего характерна для музыки XIX–XX вв., главным образом для сочинений драматического характера. Довольно часто [та особая тема, на которой оно строится,] существует в виде лейтмотива [всего сочинения]. Хрестоматийный пример — вступление в 4-й симфонии Чайковского. Как правило, излагается рельефно, ярко, на запоминающейся теме. Строение [бывает] разное. Иногда [вступление] совсем короткое (6-я симфония Мясковского; [здесь это] лейтмотив). Может быть нечто трехчастное (5-я симфония Чайковского: скорее всего, период с серединой). [Примеры:] 4-я, 5-я, 6-я симфонии Чайковского; Симфония Танеева (*списано с Бетховена*); 3-я симфония Скрябина.

Эти три типа вступлений в чистом виде на самом деле не существуют; признаки их разделяются чисто теоретически. [Например,] вступление в 103-й симфонии Гайдна [объединяет признаки контрастно-оттеняющего вступления и] подготавливающего, поскольку его материал повторяется в сонатном allegro; в 4-й симфонии Чайковского вступление [на особой теме] вливается в последующую ГП.

В 1-й симфонии Брамса, 1-м фортепианном концерте и 3-м квартете Чайковского вообще другие типы вступлений. Возникают споры: что это, вступление или не вступление? ГП идет явно не с начала: ей что-то предшествует, но назвать это вступлением *язык не поворачивается*. 5-я симфония Шостаковича: разросшееся вводное построение в периоде, материал которого используется на равных правах с ГП.

Экспозиция — модулирующая первая часть сонатной формы; заключает в себе изложение, показ основных тем: ГП с примыкающей к ней СП и ПП с примыкающей к ней ЗП. Как норма, ГП и ПП контрастны. В *хороших* сочинениях контраст этот, как правило, возникает в процессе развития, [образуя] производный контраст. Мотивы, ритм ПП [следует] искать в ГП. В некоторых случаях производный контраст ПП бывает настолько убедительным, что у многих музыковедов не без основания возникает соблазн видеть в этом отражение философского учения современника Бетховена — Гегеля. Один из основных пунктов [диалектики Гегеля] — единство противоположностей: они суть одно и то же. [Следовательно,] цветок яблони и яблоко — одно и то же, мать и дочь — одно и то же, ГП и ПП — одно и то же: [это] вульгаризация [идеи]. Но, как бы то ни было, некое рациональное зерно в таком [понимании соотношения ГП и ПП] есть.

Традиционно экспозиция повторяется. В более ранних образцах повторялись еще и разработка и реприза [вместе] (см. симфонии Моцарта в исполнении Арнонкура). Исключение составляют оперные увертюры. Особого рода повторение — в форме классического концерта: там две экспозиции.

Постепенно сонатная форма все более *осваивала территории* драматического и театрального искусства. Первым начал это Бетховен, отказавшись от повторения экспозиции (23-я соната). Примеру Бетховена последовали композиторы XIX в., в первую очередь те, у кого сонатная форма очевидно программна (Чайковский). Ближе к концу XIX и в XX вв. возникает идея использования опыта не ближайших предшественников (это считалось оригинальным). [В частности,] у некоторых композиторов появилась идея повторения экспозиции, но композиторы понимали, что дирижер тоже человек и что ему хочется домой; поэтому нужно *заставить* его повторить экспозицию, хотя бы частично. Симфония Франка: [излагаются] вступление, ГП и СП — и повторение ГП и СП в другой тональности. Подобное делал его близкий приятель Танеев в Симфонии c-moll: экспозиция повторяется целиком, но во второй экспозиции нет того, что было в первой, и есть то, чего в ней не было. [Повторение — с изменениями, следовательно,] нельзя не повторить.

Все это находится в рамках использования опыта композиторов прошлого. Франк, Танеев, Глазунов подготовили неоклассицизм ([в том числе] Классическую симфонию Прокофьева. 9-я симфония Шостаковича — пародия [на приемы неоклассицизма]).

ГП. Однотемная! Две ГП [могут быть только в концерте]. Моцарт, Концерт d-moll: одна ГП — в оркестровой экспозиции, другая — в сольной. 2 темы в ГП бывают только у советских композиторов; *двухтемная ГП — теленок о двух головах*[39].

Не модулирует! (Модулирует только у Прокофьева в 5-й симфонии: ГП из 3-х разделов модулирует из B-dur в Des-dur.)

«ГП выражает основную музыкальную мысль и так далее...» — в общем, [в таком роде говорить об этом] скучно. Во всяком случае, для ГП классической сонатной формы характерны:

1) концентрированность содержания;

2) сжатость изложения.

У венских классиков и композиторов, использующих опыт венских классиков (Танеев), концентрированность и сжатость дают импульс дальнейшему развитию. По этой причине *не получаются* сонатные формы, написанные, например, на народные песни. К о н ц е н т р и р о в а н н о с т ь — это сложность мотивной организации, когда последующий мотив образуется из предыдущего. Мотивное преобразование внутри восьмитакта: 1-я соната Бетховена. Фуга fis из ХТК I: [мотив —] два звука. С ж а т о с т ь — когда композитор умещает всю сложную мотивную работу в восьмитакт и заканчивает ГП на D *(даёшь продолжение!)*. Сравнение ГП с пружиной часового механизма вполне оправданно. Для ГП венских классиков характерны активность и действенный характер, мотивная чеканность.

ГП определяет гармонический строй произведения. Всегда вполне определенна в тональном отношении. С о н а т н а я ф о р м а — ф о р м а т о н а л ь н о й м у з ы к и ; она не может существовать вне тональности.

В ГП осуществляется один из важнейших принципов экспозиционного изложения — экономия средств. Прежде всего это относится к гармонии. То же касается форм. В абсолютном большинстве случаев ГП — период или большое предложение, иногда даже 4-тактное предложение.

ГП в XIX и XX вв. меняется очень сильно, поскольку меняется представление о том, что такое симфония. Например, Неоконченная симфония Шуберта абсолютно не похожа на симфонии венских классиков: ее ГП (песня) больше похожа на ПП венских классиков. Для композиторов XIX в. характерна обстоятельность высказывания (2-я симфония Бородина!): они — лирики, *хуже* — эпики. Главные партии композиторов XIX века, особенно 2-й половины, склонны растекаться в пространстве, многословны (Брукнер, Малер). Соответственны и формы. 2-й концерт Рахманинова: ГП, видимо, в 2-частной форме. Есть закономерность: когда ГП большая, СП — маленькая или отсутствует (Шуберт). Может быть ГП в 3-частной форме. Реприза часто перетекает в СП. Форма может быть еще сложнее. 4-я симфония Чайковского: нечто вроде двойной 3-частной формы с неравными частями, СП нет (как у Рахманинова во Втором концерте).

ГП может быть усложнена, в частности, с помощью вводного построения: 29-я соната Бетховена. Особые случаи: изложение ГП полифонизировано (имитации, фугато). Моцарт: Квартет G-dur KV 387, Финал (фугированное начало); Увертюра к «Волшебной флейте» (если это вообще сонатная форма). 5-я симфония Глазунова: период, усложненный 5-голосной имитацией.

Еще менее определенными могут быть формы ГП в сочинениях XX в. 5-я симфония Шостаковича: ГП совсем незаметно переходит в СП.

СП. Часто бывает трудно понять, где начинается СП. Типовые случаи:

1) СП начинается как 2-е предложение периода из сходных предложений. Симфония g-moll Моцарта;

2) реприза простой формы оказывается размытой, перетекая в СП. Чайковский;

3) СП начинается как серия дополнений к ГП, если ГП в форме периода/большого предложения с дополнением (дополнение — вещь коварная). 4-я соната Бетховена;

4) СП начинается с модулирующего хода после каденции, заканчивающей ГП. 5-я соната Бетховена;

5) СП начинается как повторение ГП.

СП — построение, в котором происходит *чудо превращения* ГП в ПП. Строго говоря, СП — тональный и тематический переход от ГП к ПП. Имеет место «образная модуляция». В чистом виде [подобное построение] в других формах не существует. Дальний родственник [сонатной формы] по признаку [наличия такого построения] — малое рондо.

СП характеризуют:

1) слитность;

---

[39] Имелись в виду некоторые не слишком грамотно написанные произведения советских композиторов, в том числе из национальных республик.

2) отсутствие [форм типа] период/предложение (за исключением очевидных случаев [их наличия]).

СП, как норма, — довольно развитый ход. Имеет *три — неизвестно чего*, громко говоря, —этапа:

— еще ГП и основная тональность;

— уже не основная тональность;

— почти новая тональность или ее ближайшая подготовка.

Главный признак [СП] — тональное [движение], которое обычно наполнено мотивным [развитием]. Начало похоже на ГП, конец похож на ПП. Все это не исключает введения относительно нового материала, никогда не яркого: он не конкурирует с ГП и ПП — кроме музыки XX в. [В XX в.] бывает, что СП строится на новом, очень ответственном материале: 6-я симфония Мясковского; на СП строится разработка. Этот способ усложнения экспозиции свойствен Танееву, Метнеру, Прокофьеву, Хиндемиту.

Возможности разработки мотивов в оркестре неограниченны. Если это соната, СП редко бывает разработочной. Для СП в скрипичных, виолончельных сонатах не характерна мотивная дробность; Моцарт[, например,] вводит обновленный материал.

Строение. В 1-й сонате Бетховена нет начального раздела СП: сразу — модуляция. Иногда нет заключительного раздела. Иногда 3-й раздел готовит «другую» тональность, чаще всего параллельную той, в которой должна быть ПП.

В более ранних образцах [встречается] особого рода модуляция: модуляция метроритмическими средствами. 1-я симфония Бетховена: кончилась ГП; в дополнении — на сильную долю [берется] тоника, потом — доминанта; [модуляция осуществляется путем] перестановки акцента с T на D.

5-я соната Бетховена: модуляция c → G, по дороге *задевает* 5–6 тональностей. Зачем? «Чтобы не было скучно, уж не разнообразить ли это As-dur'ом или Des-dur'ом?» Можно и *пофилософствовать* на эту тему: переусложнение тонального плана, не вызванное необходимостью, — [способ] обнаружения в простом сложного. В основном это касается венских классиков. В СП XIX – XX вв. — весьма развитые тональные планы (Танеев, Глазунов, Мясковский).

У венских классиков и не только [у них] СП часто оказывается первой кульминацией формы.

Возможна **промежуточная тема**. Идет СП; затем — вроде бы ПП (материал, тональность). Затем композитор эту тему бросает и явно продолжает СП. [То есть:] если после новой темы идет явное продолжение СП, то это — промежуточная тема. Классические образцы: Соната c-moll Моцарта; 7-я соната и 1-й концерт Бетховена; симфонии №№84, 85 Гайдна (из Парижских); Моцарт, Соната B-dur KV 570; сонаты Метнера — *большая* g-moll [op. 22] *и еще более большая* e-moll [op. 25 №2]. Иногда промежуточную тему называют предпобочной.

[Бывают подряд] две СП. [Симфония] «Юпитер»[, Финал]. Идет СП: модуляция метроритмическими средствами, цезура; после этого — 6-голосное фугато с ходом и предыктом: две СП! 16-я соната Бетховена; 101-я симфония Гайдна; может быть, 3-й концерт Рахманинова (СПI у фортепиано как серия дополнений, потом — СП II в оркестре).

Можно вообще обойтись без СП (простейший случай). Так бывает, когда ГП велика и развита, особенно если в ней есть мотивная работа (4-я симфония Чайковского). В Неоконченной симфонии Шуберта — другие идеи: сопоставление песенной и танцевальной тем, которые не находятся в состоянии конфликта (контраст есть между вступлением и экспозицией). Нет СП во 2-м концерте Рахманинова: [темы соотносятся] в порядке чисто эпического сопоставления; сюитообразность.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Бетховен, 2-я симфония, I часть, Вступление;
Гайдн, 101-я симфония, I часть, Вступление;
Моцарт, 39-я симфония, I часть, Вступление;
Бетховен, 7-я симфония[, I часть, Вступление];
+ поверхностный просмотр ГП и СП первых десяти сонат Бетховена.

27.3.2001

ПП содержит контраст [по отношению к ГП]:

а) тональный;
б) тематический;
в) структурный;
г) гармонический;
д) «образный» (содержательный).

Как известно из курса музлитературы, ПП — «лирическая». Совершенно необязательно! ПП, как норма, более певучая и менее активная. В мотивно-тематическом отношении зависит от главной. В некоторых случаях зависимость очевидна. В некоторых случаях ([обычно] в сравнительно ранних образцах: Гайдн) есть тематическое совпадение. Позже эта манера выходит из моды. Моцарт, Финал 39-й симфонии; Шуман, Фортепианный концерт: ГП и ПП на одном и том же материале (*очевидное чудачество романтика*). В XIX в., может быть, это связано с известной тенденцией форм к монотематизму. Как правило, ГП и ПП сильно различаются, в XIX в. становится особенно заметным контраст тем как таковых.

Тональности. У венских классиков все ясно. В мажоре — ПП в тональности доминанты, в миноре — либо в тональности минорной доминанты, либо в параллельной. Но вот явился Бетховен и всё *испортил*. Композиторы стали *познавать сладость терцовых соотношений*. [Бетховен:] 21-я соната: ГП — C-dur, ПП — E-dur; 9-я симфония, ГП — d-moll, ПП — B-dur; 29-я соната (больше всего похоже на Хиндемита): ГП — B-dur, ПП — G-dur! Увертюра к «Руслану и Людмиле»: ГП — D-dur, СП — энгармоническая модуляция, ПП — F-dur. Неоконченная симфония: ГП — h-moll, ПП — G-dur. Шостакович, 5-я симфония d-moll: ГП [переходит в] СП (границы нет; *полифоническая текучка*), ПП — es-moll (для веселья, сами понимаете), экспозиция заканчивается в h-moll. В некоторых случаях, и всегда очень эффектных, тональность ПП устанавливается не сразу. Шуберт: 7-я симфония C-dur (ПП начинается в e-moll — параллели к G-dur); квартеты; Моцарт, Квинтет g-moll (ПП начинается в основной тональности).

Гармония. По всем параметрам контрастна ГП. Отличается богатым выбором (аккордовый состав; любые обращения; любые отклонения). Все отклонения связаны с большими расширениями.

Форма. [ГП и ПП составляют] контраст строгой и свободной структур. ПП — нечто вроде лирического отступления (как в малом рондо). Иной раз ПП может заключать в себе нечто импровизационное (Моцарт, Соната c-moll). Нормативно — период/большое предложение. Но если период, — то с обстоятельным расширением, «отодвиганием» каданса (в частности, с прерванной каденцией: 5-я соната [Бетховена]).

В XIX в. картина меняется: ПП каким-то образом обособляется (СП может быть короткой или отсутствовать). Форма может быть 3-частной (3-я соната Прокофьева). Чайковский, 6-я симфония: ПП в форме рондо 2-й формы (медленный темп; фактически это медленная часть симфонии). Другие формы: период с серединой или 3-частный период (7-я соната Прокофьева, I часть; Скрипичный концерт Глазунова); иногда — 2-частная форма (2-й концерт Рахманинова). Нет предела композиторской фантазии: Шуберт [пишет] ПП в форме темы с вариациями (c-moll'ная соната). Мясковский, 13-й квартет: ПП — миниатюрная фуга[, точнее, фугато].

Особенности формы ПП:

1) Так называемый сдвиг. Нелепый термин ([может быть, лучше] перелом). Всего-навсего особый вид расширения. Наступает неожиданно. Неоконченная симфония Шуберта: выключаются все голоса и следует нечто контрастное (минорная S). Сдвиг бывает связан с возвращением мотива — иногда ГП, реже СП (3-я соната [Бетховена]) в сильно измененном виде. Смысл его в том, чтобы напомнить, что экспозиция есть все-таки цельная форма. Сдвиг наступает резко неожиданно (чаще всего, но не обязательно): в 4-й сонате Бетховена — длительное crescendo, сдвиг, возвращение вступительного мотива. Вообще «сдвиг» — весьма употребительная форма. Моцарт: симфонии g-moll, C-dur; Бетховен, сонаты №№2, 3, 4, (5,) 6, 7; Неоконченная симфония Шуберта; 3-я симфония Скрябина; 6-я симфония Мясковского.

2) Еще способ усложнения — неоднотемная ПП. Чайковский, 4-я симфония: 2-я тема образуется из контрапункта к 1-й; Скрябин, 3-я симфония: 2 темы ПП; 7-я соната Бетховена: мнения [по поводу количества тем] разделились, [и все же здесь] две темы, а не три; 4-я симфония Брамса. Три темы: 12-я соната Моцарта F-dur. 6-я симфония Мясковского: то ли две, то ли три ([полагайте] «в зависимости от щедрости души»). Две темы ПП обычно не бывают вполне равновесными: либо 1-я — вступительная ко второй, основной, либо 1-я — основная, а 2-я — заключительная.

[Следует] отличать 2-ю тему ПП от ЗП ([например,] в 3-й сонате и 3-й симфонии Бетховена).

ЗП — раздел завершающего характера. Положение: в конце экспозиции. Заключительный тип изложения. В ЗП прекращается тематическое развитие, [то, что здесь есть,] скорее цитирование. Строится как ряд дополнений, следовательно, отсутствуют структуры типа периода. Но было бы прекрасно, если бы так было всегда.

ЗП необходима в тех случаях, когда экспозиция сильно развита. Если экспозиция не слишком богата, то это, скорее, не ЗП, а заключение ПП, либо это [делается] в сочинениях с особым замыслом (6-я симфония Чайковского). В некоторых случаях ЗП отсутствует ради поддержания ощущения темпа. Иногда это бывает в оперных увертюрах (вообще оперная увертюра — *недосоната*): Увертюра к «Руслану и Людмиле».

ЗП — заключение всей экспозиции. Ощущение этого приходит, если в ЗП представлено нечто существенное из предыдущего. Тональность ЗП — тональность ПП, а материал ЗП — мотивы ГП или СП.

[...] ЗП может строиться на новом материале (103-я симфония Гайдна Es-dur; 9-я скрипичная соната Бетховена; 4-я симфония Чайковского). В особенности к введению нового материала в ЗП был склонен Прокофьев (5-я, 7-я симфонии): для него естественнее изобрести новую тему, а не развивать предыдущую.

Как определить начало ЗП (*шпаргалка; не для науки*):

1) ПП, во всяком случае у венских классиков, заканчивается каденцией. *Девиз: ищи каденцию!*

2) Обычно — возвращение мотивов ГП (у венских классиков).

3) Строение — в виде ряда дополнений (у венских классиков), причем дополнений в широком смысле. Дополнение — не обязательно повторение, [может быть,] например, повторение с вертикальной перестановкой. Дополнение узнается по повторению каденции.

4) ЗП имеет более элементарное изложение (например, унисон).

В некоторых случаях композитор пишет ход от ПП к ЗП, особенно когда окончание ПП и начало ЗП — в разных тональностях. [Это черта] XIX века, особенно Шуберта. Шуберт *честно* пишет ход, который может быть весьма развернут. [Примеры:] Бетховен, 1-й концерт; Моцарт, 35-я симфония; Гайдн, 45-я симфония «Прощальная» (не самый убедительный случай); Бетховен, «Крейцерова соната»; Чайковский: 1-я и 2-я симфонии; Шуберт: Соната C-dur (ранняя); Квартет d-moll; Итальянская увертюра D-dur и *просто увертюра* e-moll; Метнер: Соната-сказка ор. 25 №1; Соната C-dur ор. 11 №3.

Дополнения к ЗП. Бывают у венских классиков. *В этом есть что-то болезненное*[40].

Разработка — часть сонатной формы, посвященная развитию тем. По-немецки Durchführung (durch — «через», *сравни: дуршлаг*; führen — «вести»; Durchführung [понимай как] *протаскивание* тем или фрагментов тем через разные тональности).

В разработке допустима «образная трансформация»: возможность то ли углублять контраст тем, то ли сближать их. Преобразования могут быть весьма интенсивные, радикальные, вплоть до того, что на основе преобразования тем возникает новая тема (3-я симфония Бетховена: [новая тема в] e-moll = fes-moll; 6-я симфония Мясковского: [новая тема] у меди).

Контраст относительно устойчивой экспозиции и абсолютно неустойчивой разработки проявляется как в тонально-гармоническом отношении, так и в структурном. В разработке темы проводятся в виде более или менее продолжительных фрагментов. Выбор фрагментов зависит от множества обстоятельств.

[Первое из них — «тип» симфонии]. Существуют «просто симфония» (классическая [по приницrouting принципам и приемам разработки]) и «эпическая симфония» (Бородин, Глазунов, Прокофьев). Эпическую симфонию характеризует неторопливое развертывание формы и, следовательно, воспроизведение в разработке значительных фрагментов [предыдущего; иногда] может создаваться впечатление, что ГП (период) проводится целиком. Многое зависит от того, какая тема воспроизводится. Обычно[, в классической симфонии,] воспроизводится ГП, которая специально пишется так, чтобы легко вычленялись мотивы. Если воспроизводится ПП, то большими кусками (ее *жалко* дробить на мотивы); либо ПП вообще не подвергается изменениям, а пишется новая тема, похожая (того же характера: 5-я соната Бетховена).

Моцарт, Симфония g-moll: поначалу воспроизводятся большие фрагменты ГП (на ГП строится вся разработка), они проводятся в самых невероятных тональностях (вплоть до fis-moll), на эту тему сочиняются имитации; воспроизводимый кусок [становится] все короче, пока не остается субмотив «ми-ре-ре»; он попадает в бас и образует ОП, на котором строится предыкт. *Атомизация* темы (довольно редкая вещь).

Обычная вещь, когда темы появляются в том же порядке, что и в экспозиции (17-я соната Бетховена); [о таких случаях] иногда говорят разработанная экспозиция. Довольно часто [бывает, что] 1-я половина разработки связана с ГП, 2-я — с ПП.

---

[40] Шутка по поводу «дополнения к заключению» подчеркивает немецкий характер (так сказать, добросовестность) музыкального классицизма.

Различаются два принципиально разных случая начала разработки:

1) разработка начинается почти так же, как экспозиция, с ГП;

2) воспроизводится окончание экспозиции, ЗП.

Если разработка начинается как экспозиция, да еще и в основной тональности (4-я симфония Брамса; 3-й концерт Рахманинова; 16-я соната Бетховена), то это воспринимается как вроде бы [повторение экспозиции], но потом... Во втором случае [начало разработки с ЗП] воспринимается как продолжение того, что было (симфония «Юпитер»). 6-я симфония Мясковского: начало разработки держится на СП. Заключительные мотивы лежат в начале разработки: Симфония Танеева.

Приемы развития. Воспроизведение фрагментов темы. Соединяется с дроблением. Часто дробление совмещается с секвенцированием (3-я симфония [Бетховена]), с имитированием. Применяется так называемый ходообразный период: Увертюра к «Руслану»; 2-й концерт Рахманинова.

В разработках применяется много всякой полифонии. Сравнительно редко — каноническая секвенция (Финал Симфонии g-moll Моцарта; I часть и Финал симфонии «Юпитер»). Довольно редко — соединение тем (3-я симфония Бетховена). Зато вертикальные перестановки — на каждом шагу. В более поздней музыке — фугато (может составлять центральный раздел [разработки]): 29-я соната Бетховена; [Увертюра к] «Нюрнбергским мейстерзингерам»; 6-я симфония Чайковского; Симфония Танеева; Финал 3-й симфонии Рахманинова; 21-я симфония Мясковского.

Вопрос о форме разработки тесно связан с тональным планом.

Разработка состоит из нескольких (обычно трех) разделов, каждый из которых строится в соответствии с определенной логикой чередования тональностей. Например: 1-й раздел — движение вверх по квартам, 2-й — вниз по секундам, 3-й — как-нибудь еще. Первая задача [при анализе] — обнаружить логику тонального плана (Симфония Моцарта g-moll: 1-й раздел — по малым секундам). Порядок чередования тональностей — вещь творческая, законов здесь нет. Как норма, порядок этот связан с определенными мотивами и техникой [мотивной разработки]. Например: исходный мотив ГП[, изложенный] секвентно, образует некий начальный (вступительный) раздел разработки; затем — новая группа тональностей, связанная либо с новым мотивом, либо с использованием того же мотива в другом виде. Очень часто этот центральный раздел, изложенный заметно более полифонически, доводит тональное движение до крайней точки. 3-й раздел — возвратный ход с новым тональным планом, каким-то новым мотивным содержанием, с применением явно новой техники. 3-й раздел не должен совпадать по технике с первым (в разработке ничто не повторяется).

Разработка всегда избегает тональностей экспозиции, даже доминанты основной тональности обычно в разработках не бывает, кроме конца разработки.

Предыкт к репризе — не самостоятельный раздел (если он не очень большой), а в составе возвратного хода.

[Разделы классической разработки:] вводный раздел; основной раздел; возвратный ход. Но это совершенно необязательно. Уже Бетховен делал по-другому, сложнее. В XIX – XX вв. разделы [разработки] различаются *на глаз*[41]. У композиторов XIX в. прежде всего изменяется техника обработки [мотива], фактура, оркестровка. Ощущение тонального движения начинает *выветриваться*, на первый план выходит красочное, а не динамическое понимание тональности. Драматическая природа музыки Чайковского вынуждала его прибегать к средствам, внешне более убедительным, более заметным, чем модуляция — crescendo и diminuendo. 4-я и 6-я симфонии: прекрасно выстроенные тональные планы, [но] профиль разработки определяют [динамические] нарастания и спады. Вот где начинается Шостакович: в заимствовании этой идеи (при другом содержании).

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Шуберт, Соната B-dur, экспозиция и разработка;
Чайковский, 2-я симфония, экспозиция и разработка.

3.4.2001

Введение **эпизодической темы**. В некоторых сонатных формах в разработку вводится новая тема. Самая обычная причина — нежелание композитора разрабатывать тему ПП (поскольку [часто] ПП обладает слитностью мотивов и неприспособленностью к мотивному вычленению). Композитор предпочитает, вместо разработки ПП, ввести новую тему в том же характере, что и ПП (5-я соната Бетховена;

[41] То есть границы их менее определенны, чем у венских классиков.

12-я соната Моцарта F-dur). Другая причина возникновения эпизодической темы чаще всего — программность. Увертюра к «Руслану»: вводятся «аккорды оцепенения», которые противоречат материалу экспозиции и общему тону музыки увертюры (отражение основного конфликта оперы). Чайковский, 6-я симфония: «Со святыми упокой». Скрябин, 4-я соната: есть что-то вроде лейтмотива, который время от времени возвращается в соответствии с программой ([см.] стихотворный текст); посреди разработки в D-dur'е (при основной тональности Fis-dur) проводится эпизодическая тема.

В некоторых случаях эпизодическая тема является неким общим признаком сложности замысла: разработка 3-й симфонии Бетховена (тональность эпизодической темы e-moll!). 6-я симфония Мясковского: [эпизодическая тема] как результат преобразования нескольких тем.

Реприза — часть сонатной формы, воспроизводящая экспозицию с изменениями, направленными на достижение устойчивости и сближение тех элементов экспозиции, которые ранее были противопоставлены.

Реприза ГП может быть точной, и это очень скучно. 14-я соната Бетховена, Финал. Чаще ГП так или иначе изменяется. Из всех изменений самым интересным оказывается то, что в репризе объединяются ГП и СП. *ГП исполняет обязанности СП.* [Иногда,] например, ГП модулирует, или материал СП цитируется в ГП. 17-я соната D-dur KV 576 Моцарта; 16-я соната Бетховена; 6-я симфония Мясковского.

Изменения могут наступить в итоге и под влиянием предшествующего развития. Изменения могут быть любые; это:

1) неустойчивое начало. Инициатива [сочинять такие начала] принадлежит Бетховену: 23-я соната (ГП на доминантовом ОП). Симфония Танеева, его Фортепианный квинтет g-moll; Глазунов, 5-я симфония. Прием со временем становится дешевкой;

2) динамизация ГП. Зависит от местоположения кульминации разработки. Обычно кульминация разработки приходится на ее конец. В большом количестве случаев кульминация разработки и начало репризы совмещаются (2-й концерт Рахманинова; Скрипичный концерт Глазунова). Началось это с 5-й симфонии Бетховена.

☞ **5-я симфония Шостаковича**: кульминация падает на начало репризы, но ГП изменяется самым решительным образом. Она очень сильно сокращена (до нескольких фраз); изменения [есть] в изложении и характере звучания. В экспозиции ГП [проводится] тихо у скрипок non vibrato в высоком регистре, с большим развертыванием; в репризе обрывки темы помещены в [высочайший] регистр, в область «неупотребительной игры»: вопль. Примерно то же — в 8-й симфонии, с применением *зубодробительных* эффектов.

3) Изменение тональности начала репризы. Моцарт, 15-я соната C-dur: реприза [начинается] в F-dur, дальше экспозиция [повторяется] без изменений, ПП оказывается там, где должна быть. Начало репризы в S — вещь совершенно нормальная. Шуберт, Соната a-moll: реприза в d-moll. Рахманинов, 3-й концерт: окончание разработки и начало репризы сливаются в каденции; [репризное] построение заканчивается в D-dur, который появляется затем в Финале.

4) [Изменения, связанные с] программным замыслом. 7-я симфония Шостаковича, I часть: сонатная форма с эпизодом вместо разработки; эпизод в Es-dur — вариации на basso ostinato; реприза — в c-moll, в характере почти траурного марша.

5) Простейший способ [внесения изменений в репризу] — пропустить ГП. Вполне уместен, когда вся разработка занята ГП. Отсутствие ГП [в репризе] почти всегда компенсируется в коде. Шопен: Соната b-moll; Соната h-moll; Прокофьев, 7-я соната.

Невозможность [согласно художественному замыслу] возвращения к началу заставляет композитора подумать о преодолении инерции движения к репризе. Ради сквозного движения Чайковский предлагает свои решения, в разных случаях разные.

☞ **4-я симфония**[42]. Отчетливо [видно, каким образом] Чайковский *борется с репризой*. Кульминация: нисходящий гаммообразный ход; *для испуга*: доминантовый ОП, контрабасы, литавры, со скрежетом сдвигаются медные; противопоставление оркестровых групп и *видимый драматизм голосоведения*[43]. Большая часть кульминаций у Чайковского так и делается. ГП [в репризе] сильно сокращена, формально репризы нет, но ее нельзя не услышать.

☞ **6-я симфония**[44]. «Принцип динамической волны». Формально реприза есть, фактически ее нет. Одна из самых остроумных сонатных форм.

---

[42] См. схему на с. 72.

[43] Подчеркивается выразительность партитурной графики симфонии.

[44] См. схему на с. 72.

СП в репризе. Очевидно, нужны тональные изменения. Редко СП сохраняется [без транспозиции]. Встречается относительно точная транспозиция (Моцарт, Соната F-dur №12, Финал; 4-я соната Скрябина). С другой стороны, не исключается более сложное построение или более *заковыристый* тональный план. Стремление к тональному обновлению вполне понятно. 17-я соната Бетховена, Финал. Иногда СП пропускается.

Реприза **ПП**. Различать ПП в репризе у венских классиков и у композиторов XIX в.! Венские классики с нежностью относились к ПП и предпочитали ничего с ней не делать. Самые существенные преобразования [стали] возможны в музыке XIX – XX вв. Часто связаны с программностью ([Чайковский,] увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»). Изменение характера звучания: 2-й концерт Рахманинова (ПП в увеличении в верхнем регистре). Шостакович, 7-я и 8-я симфонии: соответственно программе, побочной партии не остается (*все выбиты или вымерли*), а на ее месте — траурное соло (обычно у фагота).

В репризе возможны перепланировки ПП. Часто у Моцарта (один из [его] любимых приемов: вводит эпизодическую тему в разработку, а в репризе перемешивает ее с ПП). Прокофьев, Классическая симфония, I часть: перепланировка строения ПП (*перемешивает кубики*).

Тональности. Нормативно [перенесение] ПП в основную или одноименную тональность экспозиции. *Фирменное блюдо* Моцарта: в минорной симфонии ПП [в экспозиции] — в мажоре, в репризе — в миноре в основной тональности. Обращать внимание на то, как делается транспозиция. На кварту вверх или на квинту вниз — большая разница! Увертюра к «Руслану и Людмиле»: в экспозиции ПП у виолончелей и фаготов в F-dur, в репризе [транспонирована] на терцию вверх (а не на сексту вниз), поскольку виолончели в высоком регистре более ярко звучат.

Особые приемы. ПП начинается не сразу в нужной тональности. 21-я соната Бетховена: ПП [в репризе] начинается не в C-dur, а в A-dur (заканчивается в C-dur). Неоконченная симфония [Шуберта]: [ПП] полагается быть в H-dur, [а она начинается] в D-dur. Танеев, Симфония c-moll: ПП в экспозиции — в As-dur, в репризе [ей] надо [быть] в C-dur; [фактически ПП] начинается в Des-dur, [идет] всего несколько тактов, 2-й раз начинается в A-dur, опять останавливается, с третьего раза *попадает* в C-dur.

В XX в. законы никому не писаны. ПП может и не транспонироваться, а идти в экспозиционной тональности: Хачатурян, Скрипичный концерт; Шостакович, 8-й квартет, II часть (тема заимствована из Фортепианного трио).

Пропуска ПП практически не бывает, иначе ставится под сомнение сама сонатная форма. Моцарт, Увертюра к опере «Идоменей». Спорный случай — 1-й скрипичный концерт Прокофьева.

Реприза **ЗП**. Как норма, особых изменений не делается. В некоторых случаях ЗП начинает собой переход к коде (не имеет четкого завершения). Скрябин: 5-я соната; Поэма экстаза; бывает у Бетховена.

Особый случай строения репризы — в сонатных формах с **обратной репризой** (*дамы предпочитают называть ее зеркальной*). Эта редкая разновидность широко известна (с легкой руки учебника по музлитературе). «Прелюды» Листа (если это вообще сонатная форма, то с обратной репризой); Моцарт, 9-я соната D-dur KV 311; Увертюра к «Тангейзеру» (средняя часть — сонатная форма с обратной репризой и *эпизодом в виде Венеры* у кларнета[45]); Чайковский, 3-я сюита, I часть; квартеты Шуберта.

Кода. «Подведение итогов». Утверждение главной мысли (если таковая есть). Приведение контрастов к единству, к «общему знаменателю». Кода не нужна, если контрасты несильные. У Моцарта в камерных сочинениях кода почти отсутствует, в симфонических произведениях — не много, есть в концертах. В первых частях сонатных циклов коды, как норма, небольшие (чтобы не создавать конкуренцию финалам). Танеев, Симфония: кода небольшая, но очень весомая — кульминация части.

Для изложения характерно сочетание заключительных и разработочных свойств. Нормально, когда в начале коды — построение неустойчивое (воспроизведение начала разработки). Примеров тьма. Хрестоматийный — Увертюра к «Руслану и Людмиле». Для *хорошей* коды характерно противопоставление неустойчивого начала и подчеркнуто устойчивого окончания.

[45] Подразумевается воспроизведение в Увертюре музыки сцены «Грот Венеры» (начало 1-го действия оперы).

РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПП — ... писателей, РАПХ — ... художников). Во главе организаций [стояли] люди чрезвычайно энергичные, которые [действовали, исходя из принципа] «бойся человека, который прочитал хотя бы одну книгу». Утверждали свою власть: захватили издательство «Музыка», впервые начали передавать музыку по радио. [У рапмовцев] появился свой журнал «Пролетарский музыкант». Всякое сложное, интеллигентское искусство [оказалось] под большим подозрением. Отсюда — всякие нелепые оценки [вроде:] «Глинка — приспешник царского режима». В кодах Бетховена усматривали диалектический материализм[, вульгаризируя сформулированный] Гегелем закон отрицания отрицания. Полная чепуха. Уровень музыкознания [должен быть вам] понятен[46].

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
4-я соната Скрябина, I и II части;
4-я соната Бетховена, I часть вся;
B-dur'ная соната Шуберта, I часть вся;
Шостакович, 8-я симфония, I часть вся.

10.4.2001

Разновидности сонатной формы

Согласно традиционной классификации, существует три разновидности.

1) сонатная форма без разработки;

2) сонатная форма с эпизодом вместо разработки;

3) сонатная форма с двойной экспозицией, или форма классического концерта.

Сонатная форма без разработки

Термин негодный. [Рекомендуется пользоваться] термином **неполная сонатная форма**. Подразумевает множество разных сочинений [со схемой] A B A B' ([по схеме форма совпадает] с двойной 2-частной формой). Встречается либо в ариях начиная с XVIII в., либо в медленных частях сонатно-симфонических циклов, либо это употребительная форма увертюр (говорить: написано в ф о р м е у в е р т ю р ы). Встречается во множестве первых частей произведений типа сюиты: бóльшая часть дивертисментов Моцарта написана в такой форме. В этом случае лучше говорить: ф о р м а с о н а т и н ы . В XIX в.: Чайковский, Струнная серенада, I часть (у Чайковского [определена как] «пьеса в форме сонатины»). Сюита «Шехеразада»: I часть — типичная сонатина. 2 серенады Брамса для малого оркестра: первые части в форме сонатины. [Таким образом,] термин «сонатная форма без разработки» *растекается* либо по увертюрам, либо по сонатинам, либо по медленным частям.

И все-таки с о н а т н а я ф о р м а б е з р а з р а б о т к и существует[, когда специального] раздела нет, а разработочность есть. Разработочность может быть внутри партий, например, внутри СП. Шуберт, Квинтет a-moll: разработка — между ГП и ПП в репризе. Медленная часть 4-й симфонии Брамса (A B A B' + кода): разработочности в этой музыке сколько угодно. [Таким образом, сонатная форма без разработки —] ф о р м а н е д в о й н а я 2 - ч а с т н а я , а п о с у т и т я г о т е ю щ а я к с о н а т н о й .

Схематически [выглядит как] ГП – ПП – ГП – ПП. Место разработки может занимать с в я з к а или х о д . [Так] часто бывает в увертюрах, например, в «Свадьбе Фигаро»; [так] в «Шехеразаде». Иногда связка довольно развита. 3-я сюита Чайковского: в репризе переставлены ГП и ПП, разработки нет.

Для всех этих форм [— увертюры, сонатины, арии, медленной части сонатно-симфонического цикла] в общем характерна большая певучесть тем. Как норма, темы мало контрастны. Форма целого, как правило, не очень сложная, обычно небольшая. Повторения экспозиции ([если судить об особенностях формы] с точки зрения сонатной формы) не бывает никогда. В репризе темы обычно варьируются, в некоторых случаях довольно существенно. Особенно это касается инструментовки и фактуры (варьирование внешнего порядка). Варьирование как бы компенсирует отсутствие разработки. Скрябин, 3-я симфония, II часть: в экспозиции ГП у деревянных, в репризе струнные *раздивизены* более чем на 20 партий (название части — «Наслаждения»[47]).

---

[46] Виктор Павлович осознавал, что для учеников он со своим острым чувством времени был постоянным живым «уроком истории». Их ровесником он был в 1948 году, когда РАПМ уже не существовал, но идеи его жили и побеждали. Среди молодежи, даже ее наиболее ответственной и мыслящей части, нет устойчивого личного отношения ко многим отрицательным, как, впрочем, и положительным чертам эпохи социализма. Виктор Павлович почитал своим долгом рассказывать ученикам правду, тем более, что деятелям РАПМ'а, как и прочим идеологам социализма, было свойственно «уловлять души», эксплуатируя лучшие стремления своих жертв (в данном случае мечту о духовном объединении народа через культуру). Бетховена рапмовцы объявили «своим», апеллируя к «революционному духу» его музыки.

[47] Виктор Павлович с долей иронии относился к некоторым изыскам Скрябина позднего периода.

В неполной сонатной форме встречаются произведения достаточно сложные, несущие в себе такое важное качество сонатной формы, как выведение ПП из ГП (II часть 4-й симфонии Брамса). В некоторых случаях музыка отличается чрезвычайной экспрессией: Чайковский, 6-я симфония, Скерцо. Шостакович, 5-я симфония, III часть: очень сильные преобразования тем, музыка обостренно экспрессивная (слишком нервозная).

Неполная сонатная форма легко соприкасается с другими формами, в частности, с простой 3-частной с кодой. Финал 6-й симфонии Чайковского: ГТ — h-moll, ПТ — D-dur, ГТ в репризе — h-moll, кода на материале ПТ — h-moll; трехчастность в этом случае имеет приоритет; форма слышна как 3-частная с кодой. Нечто похожее — в Поэме Скрябина Fis-dur op. 32: 2-я тема происходит от сильно развернутого дополнения.

Сонатная форма с эпизодом вместо разработки

(Не путать с эпизодической темой [в разработке]!) Форма, как правило, довольно малоэнергична: мало сонатных качеств. В классической немецкой теории называется не сонатой, а рондо 5-й формы.

Эпизод вносит в форму некий дополнительный контраст, близкий по типу контрасту, вносимому трио. Эпизод обычно вводится в порядке сопоставления (как и трио), а не в процессе развития (как ПТ). Как правило, достаточно развит. Бетховен, 1-я соната, Финал (эпизод в трех-пятичастной форме); Лист, «Погребальное шествие» (эпизод в форме ходообразного периода). Иногда эпизод сочиняется в форме вариаций. Интересные случаи: Рахманинов, 3-й концерт, Финал (сонатная [экспозиция], потом *вариации неизвестно на что* — скорее всего, на разные мотивы разных частей концерта); Шостакович, 7-я симфония, I часть (более или менее нормальная сонатная экспозиция, потом — то, что советское музыковедение *обзывало* «эпизодом нашествия»: эпизод в форме вариаций на неизменную мелодию; блестящая оркестровая техника).

В каких-то случаях композитора *заедает совесть* и он пишет возвратный ход от эпизода к репризе. Эпизод может перерастать в разработочный возвратный ход: Мясковский, Финал 5-й симфонии. Классические случаи: Бетховен: 1-я соната[, Финал]; 7-я симфония, Медленная часть; «Погребальное шествие» Листа. В 7-й симфонии Шостаковича [есть так называемая] «тема сопротивления» (☹)[48], которая является возвратным ходом. Глазунов, Скрипичный концерт: есть небольшой уводящий ход в эпизод и есть возвратный ход (концерт в a-moll; эпизод в двойной 3-частной форме Des-dur Andante заменяет медленную часть цикла; это — от 6-й симфонии Чайковского).

Форма используется чаще всего в финалах, обнаруживает много схожего с рондо-сонатой. Либо — в медленных частях, и тогда она ближе малому рондо.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
6-я симфония Мясковского, I часть;
4-я симфония Брамса, Медленная часть;
Скрябин, поэма «К пламени»;
Прокофьев, 1-й скрипичный концерт, I часть.

17.4.2001

Сонатная форма с двойной экспозицией (форма классического концерта)

Жанр влияет на особенности формы.

Принцип концертирования обнаружился давно — еще в XVI в. у композиторов венецианской школы. Ее возглавляли Андреа и Джованни Габриели. Музыка венецианцев — гораздо более свободная и красивая, чем у композиторов римской школы. Они работали в соборе св. Марка, который располагал большими исполнительскими возможностями. Композиторы сами пели в хоре, в соборе — несколько органов. По представлению венецианцев, [в соборе] вполне возможно применение ансамбля духовых инструментов. [Возник] соблазн противопоставления групп. Отсюда и пошел принцип концертирования, противопоставляющий группу инструментов — и все остальные.

---

[48] По этому значку из ученического конспекта хорошо видно не только отношение Виктора Павловича к «музлитературщине», но и к не слишком корректной, хотя и общепринятой, трактовке содержания 7-й симфонии Шостаковича.

К середине XVII в. оформился сам жанр концерта. Поначалу — для скрипки со струнным оркестром или для нескольких солирующих инструментов [с оркестром]. Тогда [это] называлось concerto grosso. Крупнейшие мастера — Корелли, Вивальди, Гендель, Бах. Бах придумал концерт для клавира с оркестром.

2-я половина XVIII в.: венские классики (Гайдн меньше) сильно увлечены работой над концертами для разных составов. Бетховен[, кроме пяти фортепианных, сочинил концерты] для скрипки, тройной.

В жанре концерта реализуется принцип диалога: солист «разговаривает» с tutti (оркестром). Поэтому, в принципе, форма [концерта] есть чередование solo и tutti. В форме классического концерта ([имеется в виду I часть цикла в] сонатной форме) есть специальные части, которые исполняются только одним из участников: есть первая экспозиция[, которую играет] только оркестр, и [есть] каденция[, которую играет] только солист. Двойная экспозиция, то есть экспозиция у оркестра, а затем экспозиция у солиста — жанровая особенность формы классического концерта.

Экспозиция оркестра имеет до некоторой степени вступительный характер, ее отличает простота и относительная краткость. Главная особенность I экспозиции состоит в том, что она заканчивается в основной тональности. Бывает, что ПП с самого начала идет в основной тональности. Чаще она начинается в нужной[, то есть в обычной для ПП сонатной экспозиции] тональности, но приходит в основную. Как норма, I экспозиция строится проще, чем II.

II экспозиция имеет обычный тональный план. Важная особенность: во второй экспозиции возможно тематическое обновление [относительно первой]. Не редкость, когда солист играет новую тему ГП: Моцарт: Концерт d-moll; Скрипичный концерт A-dur. Таким образом, во II экспозиции могут оказаться две темы ГП. Чаще [бывает так]: солист вступает с новой темой, а то, что было ГП в I экспозиции, превращается в СП. Тематическое обновление возможно и в ПП. К числу особенностей II экспозиции относятся развитые и виртуозные СП и, особенно, ЗП. Их главное назначение — чтобы было чем похвастать солисту. Конец II экспозиции: *фирменное блюдо* — D_7 с трелью.

Разработка всегда несложно построена: 3 раздела *без фокусов* в тональном плане. В разработке [бывают] довольно большие оркестровые куски. Нормально, когда начало разработки играет только оркестр; обычно — в тональности конца экспозиции (D). Изложение отличается простотой; это сказывается на том, что композиторы неохотно применяют полифонию. Исключения бывают: 3-й концерт Бетховена (фугато в A-dur); концерты Моцарта.

Реприза тоже обычная. Воспроизведение новой темы ГП [из II экспозиции] не обязательно. Часты перепланировки в порядке [следования] тем. Тональный план обыкновенный.

Каденция [солиста]. Точное местонахождение (у венских классиков) — посередине коды.

Коду легко представить. Она имеет некий начальный раздел, возможно, неустойчивый. Доходя до K^6_4, оркестр, культурно говоря, вырубается. Следует каденция, которую играет солист; это центральный раздел. Добирается до D_7 (в сущности, каденция — расширение), и оркестр шумно доигрывает коду.

Каденция — род виртуозной фантазии на темы концерта. Каденцию исполнитель либо импровизирует, либо играет сочиненную заранее. Определенной «формы каденции» нет. Характер в общем неустойчивый. Обычно в 1-й половине каденции — мотивы ГП, во 2-й — ПП. *Юридическое положение* каденции весьма странное: она не выписывается, но ее обязательно исполнять ([чем она] немного [похожа] на алеаторные формы XX в.). Никакими правилами и законами каденция не регламентирована, в частности, не регламентирован стиль. Этим пользуются пианисты в XX веке.

Эти нормы удерживались не долго. Композиторы стали перемещать каденцию. Брамс, [Двойной] концерт для скрипки и виолончели: I часть начинается с каденции. Мендельсон, Скрипичный концерт: каденция в конце разработки. 3-й концерт Рахманинова: разработка приходит к каденции, в каденцию начинают вкрапливаться мотивы ГП: внутри каденции начинается реприза.

Обычай двойной экспозиции держался довольно долго. Но потом это по справедливости надоело.

Моцарт, 23-й концерт A-dur. Форма имеет много необычных черт, из которых главная заключается в том, что здесь не столько разработка, сколько эпизод (введенный ходом) в тональности E-dur. Тема эпизода разрабатывается, затем — возвратный ход, предыкт на доминантовом ОП (имеет характер каденции). В репризе сонатной формы — интересные изменения: ПП в основной тональности, затем — тема эпизода в основной тональности. То есть Моцарт приравнял тему эпизода ко 2-й теме ПП.

Оркестровая экспозиция: ГП в форме большого периода из двух больших предложений. 2-е предложение: участок дробления с замыканием на другом материале. Фортепианная экспозиция: [в 1-м предложении новая 2-я фраза]. В репризе в ГП собран весь предыдущий материал.

СП в I экспозиции довольно непродолжительна, фактически на новом материале. ПП в I экспозиции в A-dur. 1-е предложение — (2 2 1 1 2), 2-е — (2 2 4) (что-то брамсовское: период из разных структур). Во II экспозиции СП более развитая; особенно развита ЗП.

Разработка. Есть уводящий ход у оркестра; тональность окончания экспозиции. У струнных — новая тема в E-dur: 6-тактовое предложение и вариация на него. Затем — собственно разработка, то есть ход с очень последовательным строением: 4 4 2 2 1 1... Есть каноническая секвенция, приводящая в доминантовый предыкт. Тональный план хода — почти ракоходный: e – C – a – F – d – C – a – e = ОП. Окончание предыкта — разновидность каденции.

Реприза: гармония и расположение тем! [См. начало разбора.]

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ: 1-й концерт Бетховена, I часть.

Глазунов, Скрипичный концерт ор. 82[49]**. I часть** — рондо 5-й формы: [сонатная форма] с эпизодом вместо разработки. Moderato. В эпизоде темп меняется: Andante (ц. 10). Меняется тональность (Des-dur в духе расширенной тональности). Andante «заменяет» собой медленную часть концерта. Глазунов сделал переход от I части концерта к финалу в виде каденции разработочного склада.

ГП — романтическая: напевная, широко развернутая. Строение: большая, в 2-частной форме. Полифонический характер голосоведения (к Глазунову от Чайковского, к Чайковскому от Шумана и Шопена). Особенность: некое подобие каденции (ц. 2).

СП весьма короткая (ц. 3): это просто модуляция a-moll → F-dur (в тональность ПП); у деревянных — подготовка ритма ПП.

ПП в F-dur, не составляет существенного контраста. 3-частный период: 1-е предложение — ц. 4, 2-е — ц. 5, g-moll, 3-е предложение — ц. 6.

ЗП небольшая. От ц. 7 — ход к ЗП с соединением темы в основном движении и в увеличении.

Эпизод (ц. 10) вводится ходом. Двойная 3-частная форма. От ц. 16 — большой возвратный ход. [Имеет] свойства разработки. В конце хода — кульминация (es-moll[, ц. 22]).

При переходе к ПП в репризе — нечто каденциеобразное [— ц. 26]. ЗП нет.

Каденция солиста — разработочного характера; служит связкой с финалом. В каденции — 3 раздела (или 2): I — на ПП и ГП; II — фугато (più sostenuto); III (ц. 29) — переход к финалу.

24.1.2001

РОНДО-СОНАТА

Некий гибрид. По существу форма смешанная, но это у с т о й ч и в а я   с м е ш а н н а я   ф о р м а. (Обычно смешанные формы — ***одноразовые***.) В каких-то случаях форма [рондо-сонаты] больше напоминает сонату, в каких-то — рондо. Активность сонатной формы плюс жизнелюбие рондо.

Р о н д о - с о н а т а — с е м и ч а с т н а я   р о н д о о б р а з н а я   ф о р м а, в   к о т о р о й   с о о т н о ш е н и е   I и III э п и з о д о в   п о д о б н о   с о о т н о ш е н и ю   п р о в е д е н и й   П П   в   с о н а т н о й   э к с п о з и ц и и   и   р е п р и з е[50].

По классической немецкой классификации — р о н д о   4 - й   ф о р м ы.

При определении формы можно исходить из терминологии как рондо, так и сонатной формы (последнее удобнее).

Главный отличительный признак — проведение ГП в основной тональности после ПП; [называется] «2-е проведение темы» или «рефрен».

Вступлений не бывает. Исключение — Прокофьев, 5-я симфония, Финал.

Форма применяется почти исключительно в финалах.

Рондо-соната существует в двух основных разновидностях: 1) с эпизодом; 2) с разработкой.

Рондо-соната с эпизодом приближается к рондо, с разработкой — к сонатной форме. Любое из проведений ГП в «репризе» может быть выпущено. Может быть переход к коде, которая обязательна, поскольку это финал [цикла].

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Прокофьев, 4-я соната, Финал;
Скрябин, Фортепианный концерт, Финал;
Бетховен, 5-й концерт, Финал.

---

[49] О концерте в целом и разбор Финала см. в конспекте лекции от [11.12.2000].
[50] См. схему на с. 74.

Вот она такая гибридная форма. Где-то преобладает соната, где-то — рондо.

Что приближает ее к рондо? Дело тут [не только] в общей структуре, основанной на чередовании [частей, но] и в характере тематизма, по преимуществу опосредованно песенно-танцевального или скерцозного. Характер тематизма связан и влияет на строение и изложение. Он определяет значение простых песенных форм. Для рондо-сонаты, *склонной к рондо*, характерна квадратность. Не нужно искать здесь конфликтного соотношения тем.

Черты сонатной формы: транспозиция I эпизода в основную тональность в репризе; наличие СП; наличие разработки.

Общая характеристика формы. Чрезвычайная простота тональных планов, касающаяся всех частей. Применение: почти исключительно в финалах — обычно в сонатах, реже в симфониях, очень часто в концертах. Сращение активного сонатного allegro с неконфликным соотношением тем, идущим от рондо. Другие [области] применения редки. Более или менее рондо-соната — в I части Фантазии C-dur Шумана; может быть в одночастном произведении: Шуберт, ор. 107, Рондо для 2-х фортепиано. Классики *по необразованности* писали слово «рондо» перед финалами, где на самом деле — рондо-сонаты; «рондо» здесь — [обозначение] характера музыки.

ГП. Все чрезвычайно просто: ГП в основной тональности, всегда замыкается кадансом, чаще всего 2-частная, реже — 3-частная (Бетховен, 27-я соната, Финал). Случается, что ГП пишется в форме периода; это повод для сближения формы с сонатной (7-я, 8-я сонаты Бетховена: [ГП —] большое предложение).

СП. Она все-таки СП, а не просто ход. Есть 3 раздела. Всегда менее развита, чем в сонатной форме. Характер СП менее серьезный, чем в сонате, часто [она строится] на общих формах движения. Мотивная работа по преобразованию ГП в ПП мало типична. Чаще встречается самостоятельный материал, или нет никакой [СП].

ПП чаще всего — простая 2-частная, иногда период. Если форма простая, то обычно с варьированным повторением частей. ПП в рондо-сонате менее значительна, чем в сонатной форме. *Потрясающих* расширений не бывает, не бывает «сдвига». Обычно очень четко завершается кадансом, после чего [идет] ЗП. Иногда ПП разомкнута и перерастает в связку.

2-е проведение ГП, нормативно, — в основной тональности, если это не Шуман. Часто бывает неполным, как в рондо, и перерастает в связку с эпизодом. Как и в рондо, здесь возможно фактурное варьирование.

Эпизод составляет контраст самый значительный в форме. Контраст этот напоминает контраст трио в сложной 3-частной форме — по характеру соотношения тем, по способу введения, по выбору тональностей (норма — тональности субдоминантовой сферы). Бетховен, 9-я соната E-dur[, Финал,] эпизод — в G-dur.

Форма — период или простая форма, чаще с варьированным повторением частей.

Переход к 3-му проведению ГП делается по-разному. Самое типичное, когда последняя реприза [в эпизоде] превращается в связку; либо связка [идет] после четкого окончания эпизода.

Форма с эпизодом в общем проще. Формы с разработкой — сложнее, встречаются реже: 4-й концерт Бетховена; 3-я скрипичная соната Брамса; 9-я соната Моцарта KV 311. Особенно сложными разработки никогда не бывают.

Реприза мало напоминает сонатную репризу, скорее — продолжение [чередования частей] рондо. ПП в основной тональности. Возможен пропуск любого проведения ГП. 4-й концерт Бетховена: нет 3-го проведения. 3-я [скрипичная] соната Брамса: нет 3-го проведения. Иногда выпускается 4-е проведение: для сжатости формы; но тогда материал рефрена непременно воспроизводится в коде. 4-е проведение бывает либо точное, либо неточное — например, в тональности субдоминанты; тогда [правильно] говорят с умным видом, что это — переход к коде.

Кода необходима, поскольку рондо-соната, как правило, — финал. Коды всегда имеют подчеркнуто заключительный характер. Разработочные построения не имеют большого значения. Если рондо-соната с эпизодом, то обычно музыка эпизода воспроизводится в коде, и если эпизод не в основной тональности (что бывает чаще), то возникает еще одна пара [тональностей в некоем соотношении, для которой] теоретики придумали термин «сонатность второго порядка» (2-й скрипичный концерт Прокофьева; 3-я скрипичная соната Грига).

Композиторы изощряются в применении схемы рондо-сонаты. Моцарт, 3-я соната B-dur, Финал: рондо-соната с двумя [центральными] эпизодами, разделенными проведением ГП. У Мясковского — рондо-соната с двумя ПП, разделенными дополнительным проведением ГП (теоретически [можно отличать] *мясковскую* рондо-сонату): есть в 6-й симфонии, 27-й симфонии, поздней Сонате d-moll, 1-й симфониетте.

3-й концерт Бетховена, Финал. Объединены свойства эпизода и разработки. Формы тем весьма развернутые, с повторением частей, замкнутые. [Обозначенное Бетховеном в нотах] «рондо» здесь — не форма, а типичный характер музыки — легкомысленный.

ГП — 3-частная форма с повторением частей (или 3–5-частная). Основная тема в виде модулирующего восьмитакта у солиста, варьированно повторенного у оркестра. Середина небольшая: (2 2) с дополнением; заканчивается четкой каденцией, отделяющей ее от репризы. Реприза странная, на первый взгляд — шеститакт, одно предложение (сжатие: [метрические такты] 1 2 3 6 7 8). [Затем] варьированное повторение середины в оркестре. Реприза — период. Окончание ГП: четче не бывает.

[Далее —] скорее связка, чем СП. Нечто новое: триоли шестнадцатыми.

ПП сравнительно мало развита. Период из двух предложений или, скорее, большой период из двух больших предложений.

ЗП в виде ряда дополнений, триоли шестнадцатыми.

По окончании ЗП солист *вырубается*, и следует переход: сначала в оркестре, а солист *включается* в предыкте.

Во 2-м проведении ГП середина отделена от репризы каденцией еще более пышной. Связки с эпизодом нет.

Эпизод — на новой теме. Похож на ПП I части, что естественно для финала. As-dur, форма 3-частная с варьированным повторением частей (a a b a b a). Заканчивается четко.

По окончании эпизода начинается разработка. 1-й раздел — фугато на основном мотиве ГП, четырехголосие, f-moll. Интересно оканчивается, модулирует в тональность 2-го раздела разработки на основе энгармонизма As = gis; 2-й раздел — в E-dur (тональность II части концерта[, похоже на ложную репризу]). По окончании E-dur'ного куска — 3-й раздел, переход к репризе с преобладанием D главной тональности (c-moll).

Реприза, или 3-е проведение ГП. Бетховен варьирует форму [ГП], может быть, это сложный период. Есть СП, которая транспонирует. ПП — C-dur. Есть ЗП. Интересный момент — переход к коде: ЗП разомкнута, энгармоническая модуляция в тональность II низкой ступени. 1-й раздел коды — ГП в Des-dur, [затем:] es – f – g = D→c-moll. В центре [коды] — каденция, затем — заключительное построение.

15.5.2001

СВОБОДНЫЕ И СМЕШАННЫЕ ФОРМЫ

Они редко существуют порознь. Смешанные формы как таковые — непременно свободные. Свободные формы как таковые бывают редко. Общее [между ними то, что эти] формы применяются единожды: [каждая] найденная для данного случая форма больше не встречается.

Смешанные формы — формы, в которых объединяются признаки двух или нескольких устоявшихся форм (например, сонатной формы и фуги). Смешанные формы в старинной музыке смешанны по той причине, что они еще не определились как самостоятельные. С этой точки зрения жига в сюите Баха — смешанная форма (фуга и 2-частная старинная формы в ней не дифференцированы). Собственно смешанные формы — понятие, применимое к музыке начиная с венских классиков: *молодец номер один — Моцарт, номер два — Бетховен.*

Собственно свободные формы — формы, имеющие оригинальное строение, то есть строение, которое не есть видоизменение существующих [форм и их] комбинирование. Хотя чаще всего под свободными формами имеются в виду формы, существенно отклоняющиеся от устоявшихся.

Это вовсе не обозначает, что форма — плохая или нечеткая. Свободные формы всегда логичны, но их логика действительна только в данном случае. Свобода формы может выражаться следующим образом:

1) в неожиданном комбинировании жанров. Хроматическая фантазия (и фуга) Баха: начало подобно органной импровизации, затем в общем-то хорал (записано аккордами), есть так называемый «скорбный речитатив»; [происходит] сближение жанров, не имеющих друг к другу прямого отношения; все элементы объединены функциональной логикой T D S T;

2) в комбинации разных структурных элементов. Классический случай — Фантазия c-moll Моцарта. Первое и последнее адажио вместе составляют сонатную форму (экспозиция и реприза). В то же время [они оба] — медленные части цикла. В середине — *разработка неизвестно чего* с каденцией. Форма свободная, с другой стороны, она смешанная.

3) Сама структура (последование тем) более или менее обычная, но для решения формы предлагаются необыкновенные гармонические средства. [Возникают] неожиданные и резкие повороты в развитии музыкальной мысли. Например, избыток и переизбыток энгармонических модуляций на небольшом участке в «Маленьком гармоническом лабиринте» Баха.

Иногда форма сочинения может быть квалифицирована довольно обычно[, например,] как сонатная, но автор назовет это «Фантазией f-moll». [Или: сочинение] написано в 2-частной форме, но настолько сложной, что ее лучше называть свободной, — например, в ноктюрнах того же Шопена.

Свободные формы эпохи барокко

Историю свободных форм можно начинать примерно в XVI в. Тогда писали сложные полифонические сочинения и возникала проблема исполнения. Делали переложения, например, для лютни, [причем] полифонические подробности опускались. Эти пьесы назывались «фантазиями».

Говоря о свободных формах XVI – XVII вв., имеют в виду прежде всего **фантазии**, главным образом органные и клавирные. Они организуются тональным планом. На этой прочной основе можно сколько угодно импровизировать, применяя пассажную технику. Как норма, фантазии безрепризны. В некоторых случаях они не были чужды полифонического изложения и *охотно* контактировали с полифоническим тематизмом. Лучшие образцы — у Баха.

Фантазия G-dur для **органа** Баха — самый показательный образец. [Форма] A B C. I часть — вполне импровизационного характера. II часть (основная) — фугированная или вариации на basso ostinato (пятиголосие). III часть — заключительная, не вытекающая из предыдущего; бас [движется] по полутонам вниз, на его основе — аккордовые последования а-ля «Тристан и Изольда».

Бах охотно вводил фантазийные элементы в прочие формы: Фантазия и фуга для органа g-moll; 5-й Бранденбургский концерт (с солирующим клавиром).

Свободные [и смешанные] формы эпохи классицизма

Основные гомофонно-гармонические формы определились. У Моцарта и Бетховена явился соблазн эти формы перемешать. Прежде всего, [происходит] смешение гомофонно-гармонических и полифонических форм. Моцарту принадлежат блестящие образцы: Финал симфонии «Юпитер»; *старший брат* — Финал Квартета G-dur: смешение сонатной формы с фугой. В Финале «Юпитера» — по-другому: довольно четкая сонатная форма и головокружительная полифоническая техника (двойная каноническая секвенция на 4 голоса; в коде — пятерной контрапункт: 5 комбинаций из 25 возможных). Найденное Моцартом и Бетховеном (9-й квартет) было продолжено композиторами XIX – XX вв. Увертюра к «Нюрнбергским мейстерзингерам». Самое последнее [сочинение] Танеева кантата «По прочтении псалма»; или «Иоанн Дамаскин». В XX в. — очень много: Хиндемит, симфония «Художник Матис», I часть; Мясковский, 24-я симфония[, I часть]; Шостакович, первые части 5-й, 8-й симфоний.

Венские классики смешивают не только гомофонные и полифонические формы. Моцарт смешивает свойства разных форм и разных частей цикла, что особенно интересно (Фантазия c-moll).

Ф а н т а з и я — свойство человеческой психики сотворять некие фантастические, не существующие в реальном мире образы. Но они основываются на необыкновенном сочетании обычных вещей: никогда человеческая фантазия не выдумает такого, чего нет в действительности (Иероним Босх; Сальвадор Дали *в поисках утраченного времени*[51] [выдумывает] растекающиеся часы).

Свободные [и смешанные формы] XIX в.

И в [музыке] XIX в. под словом «фантазия» имеется в виду комбинирование форм. В каком-то смысле XIX век был в е к о м с в о б о д н ы х и с м е ш а н н ы х ф о р м. Некоторые трезво мыслящие композиторы стали противопоставлять этому формы с т р о г и е. Например, Брамс; при всем почтении к Вагнеру в строгих формах сочинял Брукнер. В России сознательно [это делал] Танеев, отчасти — Глазунов. Во 2-й половине XIX в. параллельно шли две линии, условно — [линия] Листа и [линия] Брамса.

---

[51] Аллюзия на название цикла романов М. Пруста.

Преобладающее значение свободных форм в XIX в. может быть понято в рамках романтизма с его культом фантазии, желанием отойти от «прозаической» реальности (*какая-нибудь* Фантастическая симфония). Возникают жанровые названия свободных форм: очень часто [встречаются] баллада, поэма, рапсодия, фантазия, иногда с уточнением ([например,] увертюра-фантазия).

Свойства и признаки. Нет строгих определений. В целом характерно:

1) обстоятельное экспонирование тем, иногда (редко) в четких формах;

2) темы, как норма, сильно контрастны. [Испытывают] влияние: а) театра (оперы); б) программы («тема вражды — тема любви»);

3) чрезвычайная интенсивность развития. Не столько мотивная работа, сколько «трансформация содержания». В 5-й симфонии Бетховена от ГП к ПП [происходит] полная перемена смысла: для XIX в. такое — норма. Иногда — сближение тем (Лист: Соната h-moll; симфония «Фауст»);

4) динамизация репризно-кодовой части (обычно очень торжественно, во всяком случае — громко). Постепенное стирание граней между репризой и кодой.

Надо отдавать себе отчет в том, что именно смешивается.

— Прежде всего, смешиваются сонатная форма и циклическая. Основные разделы сонатной формы уподобляются частям сонатно-симфонического цикла. 1-й концерт Листа: ГП уподобляется сонатному allegro, ПП во всем подобна медленной части. Довольно часто разработка оказывается похожей на скерцо. *Хуже всего* с финалом. Реприза сонатной формы как-то уподобляется коде в цикле. Лист: оба концерта; «Прелюды».

— Легко смешиваются сонатная форма с вариациями. Самые замечательные образцы — в русской музыке. «Исламей» Балакирева: совершенно оригинальное произведение, ни по существу музыки, ни по образам не похожее на то, что было (в последующей музыке это будет у Равеля: «Скарбо»). [«Исламей»:] в довольно чистом виде сонатная форма и двойные вариации.

— Может быть сочетание более чем двух форм. «Прелюды» Листа: легко прослеживаются ГП — Allegro, ПП — Andante, но [при этом] все темы представляют собой вариации вступительной темы.

— Может быть сочетание рондо и вариационной формы. [«Руслан и Людмила»,] Баллада Финна (Глинка *списал* [форму] с Концертного рондо для фортепиано с оркестром D-dur Моцарта, [но только] у Моцарта — строгие вариации).

— Рондо и сюита. «Картинки с выставки».

[Встречаются] очень индивидуальные и своеобразные формы, предполагающие некий замысел, который определяется явной или подразумеваемой программой (2-я баллада Шопена). Программа влияет на тематизм, тематизм влияет на форму. То есть: все уклонения от устоявшейся композиционной схемы — свидетельства программности. Главный признак программной музыки — свободная форма. Странно, но логично: наличие программы само по себе не обозначает, что музыка программна (4-я соната Скрябина)[; то есть следует различать программную музыку и программу к музыке].

[Свободные и смешанные формы] XX в.

В XX веке многие *отца родного продали бы за оригинальность*: композитор желает сделать оригинальным каждое сочинение. Это касается и формы, и гармонии. В XX в. для каждого произведения сочиняется своя форма. Лютославский, «Книга для оркестра».

Прокофьев, 1-й концерт для фортепиано с оркестром. 1911–12 гг. Дипломная работа; клавир был издан к экзаменам (Прокофьев любил эффекты).

Оригинальность начинается с тональности: Des. Концерт *якобы* одночастный. Лучше всего сказал сам Прокофьев: «Первый концерт, по-видимому, являлся первым более или менее зрелым сочинением, поскольку в нем есть и замысел и выполнение. Замысел, во-первых, в некоторых приемах сочетания фортепиано с оркестром, во-вторых, в форме: сонатное Allegro со вступлением, повторяемым после экспозиции и в конце; с небольшим Andante, вкрапленным перед разработкой; с разработкой в виде скерцо и началом репризы в виде каденции».[52]

---

[52] Цитируется фрагмент так называемой Краткой биографии (С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. 2-е изд. М., 1961. С. 144).

[Вступление]. Сначала солист, с ц. 2 — оркестр.

Ц. 3 — ход или каденция с тональным планом по секундам: C – d – Es (ц. 4) – F – C (ц. 5).

Т. 5 после ц. 6 — нечто вроде предыкта.

Ц. 7 — ГП в 3-частной форме, ц. 9 — середина, т. 8 до ц. 10 — реприза на полтона выше (D-dur).

Ц. 10 — СП, довольно классическая: 3 раздела. Т. 9 после ц. 10 — 2-й раздел.

Т. 9 после ц. 11 — 3-й раздел = предыкт. Этакая доминанта (c – fis).

Ц. 12 — ПП. Сильно контрастная, мелодия у тромбона (в XX веке ценили тональность III низкой ступени: e = fes-moll). Схема ПП: (a a' b), где «a» — двухчастная, ц. 13 — 2-я часть в характере дополнения, затем — «a'». Т. 9 после ц. 15 — «b» (либо это «сдвиг»).

Ц. 15 — ЗП, по концертной традиции большая и сильно виртуозная.

Ц. 17 — переход в тему вступления.

Ц. 19 — тема вступления.

Ц. 21 — Andante, эпизод; gis-moll. Следы медленной части цикла. Вариационная форма. Тема в виде большого предложения (2 2 1 1 2) — и далее вариации: 1-я — ц. 22 cis, 2-я — ц. 23 gis, 3-я — ц. 25, 4-я вариация наложена на окончание 3-й — т. 5 после ц. 25.

Ц. 26 — что-то вроде каденции.

Allegro scherzando — разработка (скерцо). Мотивы, разные тональности: довольно обычно. Ц. 27 — 1-й раздел, сильно модулирующий, материал разных ходов и ПП. Т. 13 после ц. 27 — основной мотив ПП в C – d, ц. 28 — Es. Ц. 29 — 2-й раздел; характер хода. Ц. 30: должен был бы быть предыкт, но Прокофьев пишет подобие сольной каденции, используя репризную часть ГП.

Каденция сливается с репризой, которая начинается в C. Ц. 31 — ПП cis (одноименная тональность). Около ц. 33 — ЗП. Ц. 34 — переход и тема вступления.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Шопен, 3-я баллада;
Лист, 1-й концерт.

22.5.2001

Рихард Штраус[53]. Начал в 80-е гг. XIX в. как композитор-симфонист и написал ряд симфонических поэм. Обращался преимущественно к тому же [кругу] образов, что и Лист (мировая классика, современность). Тематика значительная: «Дон-Кихот», «Дон Жуан», «Так сказал Заратустра», «Макбет». Успех приходил сразу же: Штраус был блистательным дирижером. Начал [сочинять] в традициях Листа, что сказалось в оркестровке, и, пожалуй, Вагнера: его 1-я опера «Гунтрам» [во всех отношениях] идет за «Парсифалем». Интересовался романсами, писал фортепианную музыку. Балеты, Концерт для скрипки, камерная музыка. Со временем склонился к современному искусству. Много опер: античность, современная ему Вена (античности придавал экспрессионистскую выразительность). [Из последних сочинений:] «Метаморфозы» для 23 струнных.

До такой степени был увлечен композиторской виртуозностью, что она становилась на первый план в его сочинениях, в ущерб содержательной стороне. До безумия великолепный симфонический оркестр, эпатирующая гармония. Чрезвычайная изобразительная конкретность.

Начинал Р. Штраус как позднеромантический или послеромантический композитор. В 1905 г. оказался одним из первых, кто открывал в немецком искусстве новое направление — экспрессионизм. Оперы «Саломея» ([1905 г.,] лучшая исполнительница — Биргит Нильссон) и «Электра», ряд последующих опер [имели] большой успех. Был фантастически работоспособен и стал очень состоятельным человеком.

Несколько позже (приблизительно во время 1-й мировой войны или после) Р. Штраус открыл для себя неоклассицизм: балет «Мещанин во дворянстве»[, опера «Кавалер розы»] (неоклассицизм четче представлен у Хиндемита, Стравинского, Прокофьева). «Трагическое есть то, где содержание преобладает над формой. Комическое есть то, где форма преобладает над содержанием» (Гегель). В принципе Р. Штраус занимался комедиями[54]. Стравинский: «Если Рихард — то Вагнер, если Штраус — то Иоганн»[55].

Творческое лицо определялось тем, что он никогда не был старомодным композитором, и, может быть, как никто другой всей душой жил в своем времени. Это доказывает[, в частности,] его работа с современными поэтами и писателями (Гофмансталь). Музыкальный язык XX века: умение сочетать любые темы, дерзость модуляций[, направленная на то, чтобы] поразить воображение слушателей. «Я не подам ему руки, если мы встретимся» (Римский-Корсаков).

Был, пожалуй, причастен к китчу (китч — искусство, выдающее себя за значительное, а по существу ничего не стоящее: подделка, дешевка, [преподносимая] с серьезным видом). В какой-то степени он — один из тех, кто начинал искусство китча. Немецкая культура вообще склонна к китчу[56]. Например, философия Ницше вдруг [стала

---

[53] Рассказ о Р. Штраусе дополнен записями 2001–2002 гг. Предложенные комментарии основаны на круге литературных аналогий, которые Виктор Павлович мог иметь в виду.

[54] Это замечание относится, по-видимому, к неоклассическим сочинениям Р. Штрауса.

[55] Высказывание И. Ф. Стравинского, записанное Р. Крафтом во время спектакля «Кавалер розы» в 1963 г. (в кн.: И. Стравинский — публицист и собеседник. / Сост. В. Варунц. М., 1988. С. 428).

[56] «Разговор в обществе перешел на Германию. Упорно молчавший Гоголь наконец сказал: "Да, немец вообще не очень приятен; но ничего нельзя себе представить неприятнее немца-ловеласа, немца-любезника, который хочет нравиться; тогда он может дойти до страшных нелепостей. Я встретил однажды такого ловеласа в Германии. Его возлюбленная... все вечера проводила на балконе перед... прудом, занимаясь вязанием чулок и наслаждаясь вместе с тем природой. Мой немец... выдумал наконец верное средство пленить сердце неумолимой немки... Вообразите

пользоваться] бешеным успехом [и, реализуя заложенный в ней, но глубоко спрятанный расчет на популярность, тем самым неизбежно превращалась в китч][57]; потом — философия Шпенглера. (Популярность, которая вредит сути дела.) Успех [сочинений Р. Штрауса] определялся сочетанием сильнодействующих вещей: это откровенная эротика и смерть («Дон Жуан», «Саломея»)[58].

Р. Штраус имел идеологическое отношение к художественному обществу «Сецессион», главой которого был Густав Климт (художественная аналогия [Штраусу]) — весьма смелый художник, блестящий пейзажист, [который] вплотную подошел к абстракционизму. Роскошь красок, рисунок переходит в орнамент («Адель Блом», «Поцелуй», «Юдифь и Олоферн»).

♪ **Симфоническая поэма «Дон Жуан».** Раннее сочинение, 1887–1889 гг. Написано в смешанной свободной форме. В основе — сонатная форма со свойствами цикла и рондо. Сочинение программное. В качестве программы использован отрывок из поэмы немецкого романтика Ленау. Содержание ***мутное***, вполне романтическое. Основная идея — ***упоение жизнью, которая всё равно кончается***. Необычайный напор — но трагический характер.

Есть три темы ПП; 1-я и 2-я — «лирические образы», которые в репризе выпущены, что соответствует программе. Их можно понимать как эпизоды рондо. ГП замещает собой первое allegro сонатно-симфонического цикла. 2-я тема ПП (G-dur, смена темпа) «заменяет» медленную часть цикла. В разработке можно узнать скерцо. Финальной части [цикла], видимо, нет; есть окончание, заключение, но не кода.

Начало — сразу с ГП, с аккорда VI низкой ступени; сначала — вводное построение. Собственно ГП — у трубы, похоже на период, вполне замкнутый.

B — СП, подготовка мотивов ПП.

D — подход к ПП. ПП I — H → e. Хорошая лирическая музыка с очевидными заимствованиями у Вагнера. Форма, скорее всего, разомкнутая 3-частная.

E — 2-е предложение, разомкнуто.

G — каденция в e-moll; связка ко второму проведению ГП.

H — 2-е проведение ГП.

K — ПП II, G-dur; самый большой из эпизодов. Сравнимо с оперной сценой. Т. 5 после L — основная тема, соло гобоя, четко замкнута каденцией.

ПП III у валторн, энергичная, как и ГП.

Т. 10 после P — разработка; черты скерцо. Свободное строение. Есть 3 раздела. 2-й раздел — S. 3-й раздел — предыкт на ОП доминанты. Переход к репризе: «гармония смерти» в смеси с разными мотивами.

W — реприза; сокращена. Ощущение жизненной энергии представлено в самом блестящем виде. Потрясающее нарастание на D_7: Штраус не стесняется выражать чувства с помощью самых простых, дешевых средств.

Блестящее, остроумное сочинение.

Чикагский оркестр под управлением Г. Шолти.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Лист, «Долина Обермана»;
Равель, рапсодия «Цыганка»;
Рихард Штраус, «Тиль Уленшпигель».

29.05.2001

Жанры свободных [и смешанных] форм

Баллада. 1) Одна из твердых форм французской поэзии [XIV – XV вв.][59]. Стилизации: В. Брюсов, М. Кузмин. 2) Лирико-эпический жанр англо-шотландской народной поэзии XIV – XVI вв.; сюжеты самые разные: исторические, сказочные, бытовые; уже тогда оформились трагическое содержание, таинственная обстановка. Очень часто повествование ***раздёрнутое***, фрагментарное, не исключается диалог.

себе, он каждый вечер бросался в пруд и плавал перед глазами своей возлюбленной, обнявши двух лебедей, нарочно им для сего приготовленных!.. Воображал ли он в этом что-то античное, мифологическое или рассчитывал на что-нибудь другое, только дело кончилось в его пользу: немка действительно пленилась этим ловеласом и вышла скоро за него замуж» (В. В. Набоков. Николай Гоголь // Лекции по русской литературе. / Пер. с англ. М., 1998. С. 76–77).

[57] Учение Ницше льстило обывательскому сознанию: приближало идеал сверхчеловека к обывателю, играя на вполне низменных его инстинктах. Штраус отчасти похож на Ницше: он «организует» успех своих сочинений, «встраивая» в них возможность восприятия на уровне низменных чувств.

[58] Случай с Р. Штраусом совсем не прост. С одной стороны, его музыке нельзя отказать в искренности живой человеческой эмоции. С другой стороны, виртуозное владение композиторской техникой позволяет ему довести художественное воздействие до такой остроты, что оно становится почти физиологическим, то есть музыка в каком-то смысле покидает область искусства, становясь на грань дурного вкуса. С третьей стороны, находясь «у истоков китча» (в рамках немецкого экспрессионизма), Штраус в своих произведениях играет в китч: «ажиотирует» своими произведениями широкую публику, демонстрируя общность ее и своих вкусов, но кое-какие мелочи заставляют заподозрить, что автор просто потешается над публикой, которая в его собственной игре такая же марионетка, как и остальные участники представления. Виртуозом этой игры был В. В. Набоков; классический пример — роман «Лолита».

[59] Три строфы по 8 (10) строк на одинаковые рифмы с рефреном и заключительной «посылкой» к адресату.

Следующий расцвет в истории баллады [во втором смысле слова] — [времена] предромантизма и романтизма, [когда было написано] большое количество хороших произведений. Традиции стихотворной баллады сохраняются и проникают в нестихотворные формы. Вальтер Скотт, Бюргер, Шиллер, Гёте, Мицкевич, Пушкин, Лермонтов, А. Толстой. Сюжеты чаще связаны с историей, сказками, часто [имеют] лирический подтекст или даже лирическое наполнение.

В музыке первые образцы [относятся] к концу XVIII – началу XIX в. Карл Лёве: вокальные баллады, длинные и скучные. Расцвет — у Шуберта. Шопен первым делает балладу инструментальным сочинением. Дальше жанр в европейской музыке пошел по разным путям. Баллады Шопена ведут непосредственно к симфоническим поэмам Листа. С другой стороны, [написано] много фортепианных баллад (Брамс), оркестровых (Глазунов). В XX в. — Концерт-баллада[60], Симфония-баллада[61]: жанр перестает определять [какие бы то ни было] границы.

Баллада в музыке — чаще всего одночастное произведение исключительно повествовательного характера, то есть разновидность эпической музыки. [Эпическое начало в балладе] выражается в том, что она состоит из ряда эпизодов, иногда сильно разнохарактерных по своему существу. Могут быть сильны изобразительные эффекты. Склонность к интенсивности колорита, яркие цвета весьма характерны.

Строится на смешении лирических, фантастических, живописных эпизодов; содержание большей частью трагическое (3-я баллада Шопена, в общем, исключение). Весьма характерное жанровое свойство — «слово от автора» («Сейчас я вам расскажу...»). Обычно [музыка] сначала спокойная, потом из «повествования о...» баллада перетекает в повествование об участии в событиях первого лица («меня»). Это трудно доказуемо, но, тем не менее, реально существует. Кульминация — острое столкновение противоборствующих сил. Послесловие «от автора» иной раз воспроизводит музыку вступления.

Можно говорить о «балладности» в некоторых [других] произведениях, например, в I части 3-го концерта Рахманинова.

Поэма. Это история долгая. Развилась из эпоса, а эпос рисует события «всемирно-исторического значения». Сюжет повествовательный с лирическими вкраплениями. К числу эпических поэм относятся «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Энеида» [Вергилия]. Позже развивалась поэма с очевидными драматическими (или романтическими) чертами. Романтизм есть, например, в поэме «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели (XII в.). На Западе поэма — повествование с элементами рыцарского романа.

Время второго (после античности) расцвета поэмы — романтизм, XIX век. Огромное количество разновидностей. Много нравственно-философской проблематики, сплошь и рядом — лирико-драматические переживания: «Чайльд Гарольд», «Медный всадник», «Демон». В позднейших поэмах (начало XX в.) может встретиться соединение личного элемента на фоне, в связи с историческими потрясениями. А. Блок, «Двенадцать»; Маяковский, «Облако в штанах».

Музыка: *пионер* — Лист. [Симфоническая поэма Листа —] всегда крупное сочинение, большей частью одночастное; обычно в основе [лежит] программа (лирико-философский текст[, в котором следует видеть] смысл [произведения]): «Прелюды», «Тассо». К философии и к мировой [литературной] классике обращается Р. Штраус.

[Жанр] поэмы всегда обозначает [наличие] романтической программности, ну и, конечно, свободной формы. Программа чаще всего бывает объявлена, но это не обязательно.

У Скрябина поэма идет по разным направлениям: либо она грандиозная («Прометей»/«Поэма огня»), либо миниатюрная.

Рапсодия. В античной Греции — декламация нараспев, пение рапсода (сказителя) с сопровождением. *Рапсоды ходили и пели* отрывки из поэм Гомера. В [западноевропейской] поэзии первые рапсодии появляются в конце XVIII – начале XIX вв.: Гёте. От античного прообраза у Гёте сохраняется построение в виде ряда отрывков.

В музыке, которая пользуется этим названием со 2-й половины XIX в., обычно имеются в виду рапсодии Листа. Более показательны [в смысле использования жанра] рапсодии Брамса. От античного [прообраза] идет четкое разграничение мелодии и аккомпанемента, иногда проникают речитативные элементы. Характер поэтического отрывка имеет «Рапсодия. Фрагмент из Гёте для альта, хора и оркестра» Брамса. Всем рапсодиям свойственна повествовательность.

---

[60] Сочинение для фортепиано с оркестром Н. К. Метнера (1943 г.).

[61] Симфония Н. Я. Мясковского №22 (1941 г.).

Со временем понятие рапсодии менялось, в том числе и у Листа. Под рапсодией стали подразумевать фантазию на народно-песенные темы. Характер отрывка [сохраняется] в резко контрастирующих частях. Дворжак, Лало, Барток — все [писали рапсодии] на народные темы. Всегда большая роль [принадлежит] солирующему инструменту: «Цыганка» [для скрипки с оркестром] Равеля; непременно инструмент что-то живописует.

Производный термин «рапсодичность» обозначает высказывание в свободной форме, иногда со свойствами цикла: Равель, Испанская рапсодия. Композиторы вольно обращаются с термином. Рапсодия может быть насыщенной симфоническим развитием, как Рапсодия на тему Паганини Рахманинова, — по существу симфоническая поэма для фортепиано с оркестром. Либо наоборот, в духе легкомысленного попурри: Рапсодия в голубых тонах Гершвина. Рапсодии есть у Сен-Санса, композиторов XX века.

Каприччио (по-итальянски каприччио, по-французски каприс — прихоть[, каприз]). Название исчерпывает содержание. Инструментальная пьеса свободного, не определяемого схемой, строения. В большом количестве сочинялись еще в XVI – XVII вв.[, но каприччио тех времен были близки] различным фантазиям, ричеркарам, [от которых их] невозможно отличить. Некоторые каприччио отмечены изобразительными деталями, могли использоваться звуковые прихоти: Фрескобальди ([скончался в] середине XVII в.), «Capriccio sopra il cucu»[62]; Бах, «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». В конце XVIII – начале XIX вв. каприс — виртуозная скрипичная пьеса: Роде, Паганини. Впрочем, тогда же появляются и сильно романтические фортепианные каприччио Брамса (лучшие [среди других композиторов]), Вебера, Мендельсона.

В конце концов каприччио [становится] трудно отделить от рапсодии: Итальянское каприччио Чайковского, Испанское каприччио Римского-Корсакова, Каприччио на цыганские темы Рахманинова. [Общее между ними —] выраженный национальный колорит; есть своенравные перемены движения, обязателен оркестровый блеск. «Каприччио» названа опера Р. Штрауса.

[62] «Каприччио на мотив кукушки» («Каприччио на ку-ку»).

Часть III. Фрагменты лекций 2001–2002 гг.

20.2.2001

[ВВЕДЕНИЕ]

Применительно к музыке [термин] имеет 2 значения:

1) воплощение музыкального содержания;

2) закон строения или устоявшаяся композиционная норма.

Форма в первом значении — часть эстетики. Эстетика — философия искусства. Существует много эстетических учений, среди которых есть что-то более или менее бесспорное. Эстетика восходит к античности. Гегель.

А. Ф. Лосев: «Музыка как предмет логики»[1]. Музыка —

а) искусство звуковое и временно́е;

б) художественное выражение духовного мира человека;

в) двуединство формы и содержания.

Временна́я природа музыки: [музыка есть] движущийся покой. Музыка — процесс, протекающий во времени. Музыка есть последование звуков. Восприятие музыки предполагает связь музыкальных звуков. Как капли воды: каждый момент втекает в следующий.

Материал музыки — звук. Его нельзя увидеть, пощупать. Звук живет в своем исчезновении. Музыкальный звук не напоминает ничего из внешнего мира, он беспредметен; чаще звучание музыки ничего не изображает: в этом смысле звук бессодержателен. Но звук (даже не музыкальный) способен быть выразительным. В музыкальном звуке выражено переживание.

Звук исчисляем. Музыка — самое исчисляемое искусство: высоту, время, все соотношения можно измерить. В последовании измеряемых звуков обнаруживается логика. Можно расположить звуки согласно расчету. Это — исток того, что принято называть формой.

Музыкальная форма — вся звуковая часть музыки. Это звуковоплощение того, «о чем» музыка. В форме [выражена] сущность музыки: в ней есть все то, благодаря чему содержание доступно чувствам. Художественная организация звуков в форме подчинена смыслу, [то есть] форма есть выражение смысла; отсюда: музыка — это форма. Метр, ритм, тональность, гармония, функциональные соотношения — всё это форма. Как форма звуковая, она не похожа ни на что из природы.

Содержание — художественная суть музыки. Содержание — это то, «о чем» музыка. Первооснова содержания — внутренний мир человека; музыка [дает] «чувство существования». Все реальности и идеи, всё, что есть в человеческой душе, мышление, всматривание в природу, в Бога, в людей — это предмет музыки. Внутренний мир человека включает в себя два полюса: эмоции и разум. Их взаимодействие — содержание музыки: хорошая музыка жива ощущением переживания и переживанием мыслимого. Это — основание музыкального содержания. Музыкальное содержание внепонятийно: «музыка есть мышление, не доходящее до понятия» (Гегель).

> *Художественный* — значит выполненный и воздействующий средствами искусства.

Музыкальное содержание художественно. Житейские чувства — лишь прообраз для произведения искусства. Творчество возвышается над действительностью: мастер не копирует действительность, а создает свое, новое [содержание]. Выраженные музыкой чувства «не настоящие», слушатель только любуется ими. [Аналогия с пластическими искусствами:] зримость реального и видимость изображенного. Содержание — это логика красоты и красота логики, одно не существует без другого.

Гегель: «содержание оформленно, форма содержательна». *В музыке форма и содержание суть одно и то же*. Разделяются они только мысленно. Форма — «тело», содержание —

---

[1] Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927.

«душа». Содержание иначе, как в данной форме, не выражается; оно может быть выражено только так, как это сделано композитором.

С другой стороны, о содержании музыки можно говорить[, исходя из] художественного контекста эпохи. Одновременно гениальные люди выражают одно и то же содержание. Например, начало XX в.: серебряный век [в поэзии] — Римский-Корсаков – Стравинский – Скрябин – Рахманинов.

Второе значение термина «форма» значительно более узкое, частное, техническое: строение музыкального произведения как логически связанное взаиморасположение частей. Понятия структуры и формы очень близки. Следует различать: а) форму-тип; б) форму-строение данного произведения.

а) Форма-тип — устоявшаяся форма, стандарт. Определяет нормы строения. Всегда отвлечена от конкретного произведения. *Техническая документация. Грамматика*, которая никогда не совпадает с языком художественного произведения. Живой язык отличается от грамматики.

б) Форма-строение данного произведения с его особенностями — [всякий раз] единственная в своем роде форма. Всегда — отклонение от формы-типа. Форму-строение можно сравнивать с формой-типом и этим характеризовать стиль композитора. [Композиторы —] изобретатели [художественной] логики.

Значение формы огромно до неоценимости. Форма — строение, порядок, соподчинение, логика. *Гармония* (соотнесенность) частей и целого есть красота, отсюда: форма есть красота. Форма — вместилище музыкальной логики. Законы логики действительны для музыкальной формы.

[к разделу Период/предложение]

3.4.–8.5.2001

Гармония [XIX – начала XX вв.] [2]

Каденция — не менее и не более метрическая, чем гармоническая. Менялось понимание норм гармонии. Иногда композиторы изобретают свои нормы. Тональность терпит изменения и превращается во что-то совершенно другое.

1) Состав аккордов: [если] у классиков [в основе] трезвучия и секстаккорды, а септ- и нонаккорды — диссонансы, то в XX в. равноправны все аккорды.

2) Соотношение аккордов внутри тональности: если у классиков все тяготеет к трем главным функциям, а остальные — побочные, то в дальнейшем на равных правах вводятся аккорды мажоро-минорной системы.

Мажоро-минор — группа ладовых систем, [образованных] на основе объединения: либо одноименный, либо параллельный. Моцарт[, «Дон Жуан»], Ария Лепорелло «со списком»: D-dur — прерванный оборот в VI низкую = VI [натуральной] в одноименном d-moll. По составу звуков одноименный лад меньше. Общее (могут переходить):

— в мажоре минорная S; иногда появляется и в параллельном миноре. Это «шубертова субдоминанта»;

— в миноре мажорная D. Рахманинов, 2-й концерт, I часть, ПП Es-dur.

Признаки одноименной и параллельной тональностей: Римский-Корсаков, «Кащей», 2-е действие, Песня Кащеевны.

Расширенная тональность. В XX веке оказывается, что каждая ступень тональности может иметь трезвучие, мажорное или минорное. Каждый из двенадцати аккордов может иметь прямое разрешение и имеет свою функцию по отношению к тонике. Расширенная тональность — это хроматическая 12-ступенная тональная система, которая предполагает возможность употреблять аккорды, основными тонами которых являются ступени хроматического звукоряда. Мясковский[, 5-я симфония, I часть, кода]: II низкая минорная в мажоре. Это одна из самых мрачных красок в расширенной тональности.

[2] Приведенные фрагменты лекций по гармонии конца XIX – начала XX веков прочитаны Т. И. Сорокиной.

Часто композиторы одновременно начинают усложнять гармонию: Прокофьев («Ромео и Джульетта»: Джульетта-девочка; Съезд гостей — ц. 63 клавира); Шостакович (Прелюдия h-moll: однотерцовые h-moll и B-dur).

Основной тон может быть в любом голосе: закон гармонии XX в.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Гармонический анализ. Прокофьев: «Детская музыка», Тарантелла;
«Ромео и Джульетта»: №18 Гавот (в клавире цц. 122–124, 1-е действие),
Танец пяти пар (ц. 178 до 179, 2-е действие);
Шостакович, ор. 34: прелюдии Des-dur, cis-moll, d-moll, c-moll.

[ПОРЯДОК АНАЛИЗА:]
1) главная тональность;
2) направление модуляций;
3) описание каденций, их гармонический состав;
4) соотношение серединной и заключительной каденций;
5) гармонический состав формы в целом;
6) состав аккордов, логика их связи (функции);
7) почему такие средства;
8) распределение гармонии внутри построения (показ тональности, гармоническое развитие);
[9)] особенности голосоведения.

Усложнение структуры аккордов в XX в.

Тенденция к усложнению [началась] в XIX веке.

1) Усложнение путем видоизменения терцовой структуры:

— к аккорду терцовой структуры добавляются еще терции: он надстраивается. Получается цепочка терций. Рахманинов, Музыкальный момент ор. 16 h-moll: S_{11}. Григ, Лирические пьесы ор. 57, «Ноктюрн». Аккорд больше нонаккорда стремится распасться;

— к аккорду терцовой структуры добавляются побочные тоны: секста, кварта. «Рахманиновская субдоминанта»: VII^3_4 с квартой вместо терции;

— при некоторых условиях [может быть] ОП — и на его основе аккорды другой функции: [возникает] бифункциональность. Шопен, Колыбельная; Римский-Корсаков, «Млада», [Сцена царицы] Клеопатры (вся сцена на ОП).

2) Усложнение путем нарушения терцовой структуры:

— аккорды единообразного строения: квинтаккорд (по квинтам), квартаккорд (по квартам), кластер (по секундам). Мусоргский, «Ночь на Лысой горе» (квинтаккорд); Римский-Корсаков, «Млада», Торг (квартаккорд);

— другие способы. Нет строгой величины, в согласии с которой строится аккорд. Прокофьев, 2-й фортепианный концерт;

3) усложнение путем совмещения двух простых аккордов в один сложный: полиаккорд. Стравинский, «Петрушка»; Онеггер, «Симфония трёх ре» (5-я); Римский-Корсаков, «Кащей», Метель (полная целотонная гамма). Основным тоном полиаккорда чаще является бас. Стравинский, «Весна», Пляска щеголих[: верхний голос].

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Шопен, Прелюдия a-moll;
Григ, Лирические пьесы ор. 57, «Она танцует»;
Равель, Благородные и сентиментальные вальсы для фортепиано, №7;
Прокофьев, «Ромео и Джульетта», Прощание перед разлукой;
Шостакович, 3-й струнный квартет, II часть;
Мясковский, 4-я фортепианная соната, Медленная часть es-moll.

<4> **Скрябин, «Поэма экстаза».** Остаются только мажорные тональности. Затем и мажор тоже исчезает. При сложной гармонии — ясные формы.

Диссонантная тональность. В классической тональности центр есть трезвучие. У Скрябина центр — диссонанс. Например, c – e – b. Эта модель может иметь усложнения в виде побочных тонов — сексты, ноны, квинты (чаще пониженной). Узнаваемая основа — внизу. Мелодия состоит из побочных тонов, и структура аккорда перестает быть ясной. При этом: четкие кадансы, ясный тональный план.

Функциональная система: c – e – ges – b и fis – ais – c – e. Одинаковый состав звуков в тритоновом соотношении. Тритоновое родство оказывается самым близким. Появляются новые функции. Тональность «до». Тоника (ос-

новной тон в басу) и дубль-тоника (тритоновый тон в басу). Так же с субдоминантой и доминантой. Двойная доминанта остается; [остаются] неаполитанские аккорды (это — дубль-доминанта).

Прелюдия ор. 48 №4.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Скрябин: прелюдии ор. 27 №2 H-dur, ор. 48 №1;
5-я соната ор. 53 ПП (B-dur, meno vivo) и Прелюдия ор. 74 №5 (в виде схемы).

[к разделу СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ]

28.9.2001

Сложная трехчастная форма со средней частью типа трио

Применяемая в известных жанровых условиях составная репризная форма, относительно самостоятельные части которой в устойчивых замкнутых формах соотносятся по принципу сопоставления и следуют одна за другой без связок и переходов.

Названия частей:
I часть: А, первая или начальная часть;
II часть: В, трио или средняя часть;
III часть: A⁽⁾, реприза или репризная часть.

NB Нельзя среднюю часть сложной формы называть серединой!

Применение: в форме с трио ([с обозначением] «Trio») сочиняются менуэты, скерцо, многие танцы (гавоты, полонезы, фокстроты), разного рода марши. К сложной 3-частной с трио без обозначения внутри относятся сочинения, подобные III части 7-й симфонии Бетховена, III части Сонаты b-moll Шопена (названия «trio» [в нотах] нет, но это о н о).

Жанровые условия: оживленное движение и связь с первичными жанрами. Бородин, «Князь Игорь», Песня Владимира Галицкого; [для сравнения:] Шопен, Ноктюрн c-moll (средняя часть — не трио, а устойчивая средняя часть.)

[Название] «трио» — от образцов танцевальной музыки (Люлли); записывалась музыка на трех нотоносцах (2 солиста — [например,] гобои, и basso-continuo). В XVIII – 1-й половине XIX вв. было принято вставлять обозначение «trio» при средней части. С течением времени обычай стали обходить. В XX в. мы этого почти не найдем: Шёнберг, Сюита ор. 25, Менуэт; Альбан Берг, Лирическая сюита для квартета, III часть. Иногда вместо «Trio» пишется «Minore», «Maggiore» или «Alternativo» (Шуман: Интермеццо ор. 4 №1; новеллетты №№2, 3). [Возможный признак трио —] перемена темпа.

Общие свойства всей формы.
1) Принципиальное свойство формы — контраст сопоставления.

[В музыке существует] 2 вида контраста: контраст сопоставления и контраст производный.
Первый — внешний контраст смежных, прилегающих, рядом положенных относительно независимых частей. Последующая контрастная часть вводится как бы извне, в новой тональности, сразу по окончании предыдущей части. Материал значителен сам по себе и не связан с предшествующим.
Второй составляется частью или темой, возникающей в процессе и в итоге развития предыдущего материала. Последующая контрастная часть (тема в новой тональности) вводится посредством хода. Она производна: побочная тема в сонатной экспозиции; побочная тема в так называемом малом рондо.

Подлинная природа формы с трио проста: это сложение, суммирование относительно самостоятельных частей и их отношение. [При этом] абсолютно точная реприза невозможна: поскольку она идет после средней части, мы ощущаем ее по-другому[, нежели I часть].

2) Форму с трио отличает ясность целого построения. Части замыкаются каденциями, не опосредуются переходами и разделяются цезурами, отсюда четкость членения. Части пишутся в однопорядковых (подобных) формах: подобие членит.

5.10.2001

[Соотношение частей:] контраст сопоставления, принцип взаимодополнения. Трио имеет такие черты, которых не было в I части. Каждая часть имеет свой облик, но мы слышим их вместе. II часть более *прозрачна*, чем I. I и III части в форме главенствуют, они более протяженны, I часть более весома.

I часть тонально и гармонически всегда замкнута, то есть оканчивается полной каденцией в своей тональности. Исключений очень мало — Глазунов, Мазурка ор. 25 [№2 fis-moll]; Чайковский, 1-й квартет, Медленная часть: форма с трио, но I часть модулирует из B-dur в F-dur (это «фольклорный след»). I часть всегда однородна; фактурные, тембровые, тематические перепады практически исключены; материал середины не будет контрастен.

Ф о р м ы . Для венских классиков характерны простые формы. В несложной музыке может быть 2-частная: Глинка, Полонез из «Жизни за царя». Самая распространенная — простая 3-частная. Во множестве случаев она действительно простая: I часть заканчивается полной каденцией; обычно она имеет просто устроенную середину (периодообразную или периодообразную с ходом). Это норма. Но венские классики были склонны и к усложнению I части сложной формы. 2-е предложение начального периода композиторы часто наделяют срединными качествами (Моцарт, Квартет A-dur); это можно называть двухчастным периодом [или периодом со свойствами 2-частной формы]. Усложнение может касаться середины (с уводящим ходом, вводным предложением). Иногда форма I части выходит за пределы простой, начальный период перерождается в сонатную экспозицию: Моцарт, Симфония g-moll и Квартет G-dur. Бетховен, 9-я симфония, Скерцо: I часть сложной 3-частной формы в полной сонатной форме! Шуберт, Большая симфония C-dur: I часть сложной 3-частной формы в сонатной форме! Венские классики делали I часть в виде вариаций: Бетховен, Allegretto из 7-й симфонии. Позднее зависимость I части 3-частной формы от сонатной формы встречается чаще. Бородин, 2-я симфония, Скерцо (Prestissimo, размер 1/1), I часть (a b a b', где «b» — почти ПП): соната без разработки (читай «неполная сонатная форма»). Танеев, Симфония c-moll, Скерцо: I часть — сонатная экспозиция, III часть — сонатная реприза, трио — простая 3-частная форма (a b a) с репризой на полтона ниже; [при этом] I часть и III часть — цикл вариаций. Мясковский, 6-я симфония, Скерцо: крайние части сложной 3-частной — форма рондо [2-й формы или 3-частная] с эпизодами.

Обычно I часть формы с трио звучит достаточно плотно, полнозвучно; это зависит от количества голосов, от тяжелой инструментовки (tutti), она обычно рельефна — и мелодически, и ритмически, развитая гармония стремится к полнозвучию, [бывают] полифонические приемы.

Трио. Название — от танцевальной музыки XVII в., от танцев Люлли. Относительно самостоятельно, функционально равноправно с I частью. Главный контраст формы. Крайние части более развитые, трио оттеняет их, вводится после цезуры, без перехода, «скачком». Всегда строится на новой теме, но она *менее замечаемая*, менее рельефная[, чем тема I части,] (например, ровными восьмушками), прозрачная, легкая по звучности. Часто трио исполняется не tutti, а скорее soli — группой инструментов. Новая тема — новая тональность, чаще всего это тональность субдоминанты или одноименная. Иногда трио бывает в основной тональности (симфонии Бетховена с №1 по №4). Исключения: Бетховен, 7-я симфония, Скерцо (F-dur, трио в D-dur); Шуберт, Большая симфония C-dur, Скерцо (C-dur, трио в A-dur); Моцарт, Квартет A-dur (A-dur, трио в E-dur). Общая тенденция трио — к простоте. Обычно более простая гармония (Гайдн: T D D T). Не может быть полифонии ([может быть] только у Моцарта).

Ф о р м ы т р и о всегда проще, чем формы I части. 2-частная форма [встречается] чаще, чем 3-частная, но сама форма выполняется очень просто. Бывают усложнения (в 9-й симфонии Бетховена трио в 3–5-частной форме). Как и I часть, форма трио замкнута, заканчивается (обычно) полной каденцией в тональности трио, но начиная с 5-й симфонии Бетховена композиторы пишут «выход к репризе», например, через секвенцию. Окончание трио размывается и становится переходом к репризе.

Трио часто имеет наивный характер (у Гайдна). В трио часто есть черты фольклорного жанра (мюзет в XVIII в., песенные обороты у венских классиков, особенно у Гайдна, в XIX в. фольклорные образцы, например, у Грига). В XIX в. Брамс, Григ иногда меняют темп в трио.

Реприза. В классических образцах реприза точная — da capo. Часто даже не выписывается. Но и она не совсем точная. Существенное отличие: в репризе, как норма, снимаются повторения и она звучит вдвое меньше, чем I часть. Изменений обычно нет. *Аутентичники* сохраняют повторения в этой форме.

Форма с трио может иметь **коду**, самую настоящую (Шуман, Чайковский, Брукнер).

Сложная трехчастная форма с устойчивой средней частью

Имеет много общего с формой с трио: три части, две темы, новая 2-я тема в новой тональности, устойчивые формы. Но есть отличия. Новая тема может быть введена связкой. Иные жанры: может быть в музыке, которая не связана с первичными жанрами (самостоятельные инструментальные пьесы в медленном темпе — ноктюрны Шопена, иногда — оперная ария, медленные части сонатно-симфонического цикла). Средней части не обязательно быть камерной по звучанию: Ноктюрн Шопена Des-dur (средняя часть cis-moll). Более богатый выбор тональностей для средней части. Точные репризы редки.

6-я симфония Чайковского, II часть Вальс. [Тактовый размер 5/4. Сложная 3-частная форма.] На месте обычной медленной части. ([В цикле настоящей] медленной части нет, [по смыслу ее заменяет] ПП в I части.)

I часть формы в простой 3-частной. Партитура: мелодический голос у виолончелей. Большой период, повторенный. Во 2-м предложении основная мелодия у деревянных. Сопоставление струнных и деревянных — инструментовка[, характерная для] Чайковского. Струнные — *теплокровные*. Деревянные фантастичны и холодны. Медные мрачны. Экспрессия Чайковского — в [сопоставлении] оркестровых групп. Искусная полифония: имитации. Середина проста: периодообразной структуры, [гармонически] неустойчивая. 1-е «предложение» — D-dur – fis-moll, 2-е — D-dur – A-dur.

Трио — h-moll, сдержанное звучание, форма простая. Особенность: есть выход к репризе. Реприза точная, но без повторений.

[к разделу ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА]

28.12.2001–4.1.2002

Двойные вариации

Вариации на две темы. Форма мало распространена. 103-я симфония Гайдна, Медленная часть; 5-я симфония Бетховена, Медленная часть; послеклассические примеры: Глинка, «Камаринская» (но это скорее вариации на неизменную мелодию); симфоническая поэма Штрауса «Дон Кихот»; Шостакович, IV часть 8-й симфонии (сначала вариации на бас, затем контрапункт у валторны [в качестве 2-й темы]); Балакирев, «восточная фантазия» «Исламей».

Темы бывают достаточно контрастными. Симфония Гайдна: темы [...] варьируются попеременно, мелодии изменяются мало. В симфонии Бетховена преобразования более радикальны. Глинка поступает иначе: по мере развития темы сближаются.

Послеклассические вариации

В основном свободные характерные. Свободные — вид вариаций, складывающихся к 30-м годам XIX в. Шуман: Вариации на тему ABEGG; сонатные финалы; «Симфонические этюды». Есть у Бетховена, у Шуберта. Свободные послеклассические вариации [имеют] и много общего с классическими, и существенные отличия: и по форме, и по применению, и по образному наполнению.

Применение. Форма самостоятельного произведения: Франк, Симфонические вариации для фортепиано с оркестром; Чайковский, Вариации на тему рококо. Программные вариации: Р. Штраус, «Дон Кихот». Форма части цикла (чаще медленной): Прокофьев, 3-й концерт. Составляющая часть более крупной формы: Рахманинов, 3-й концерт, II, III части. Может быть вокальной формой.

Характерно иное соотношение вариаций и темы[, чем в классических вариациях]. Они друг от друга [относительно] независимы. Тенденция к самостоятельности каждой вариации. Сильно отличаются темы (классических и послеклассических вариаций): [здесь] свободная гармония, инструментальный характер [изложения].

Признаки и основные свойства:

— гармония вариаций отличается или может отличаться от гармонии темы. Бывает полная замена гармонии: Рахманинов, Вариации на тему Корелли;

— тональности [вариаций] могут быть любые;

— формы вариаций и форма темы могут быть различны;

— в вариациях может быть использована не вся тема;

— в свободных вариациях тематическая зависимость вариаций и темы может быть минимальной. От темы [может] сохраниться один мотив, а в вариациях он [может быть] поставлен в любые условия, отсюда — новый смысл. Тема — не столько источник, сколько *повод*;

— в свободных вариациях гораздо больше, чем в строгих, применяется разработочность. Часто разрабатываются мотивы предыдущих вариаций;

— [может быть] перемена размера, темпа.

[Если] свободные вариации [представляют собой] относительно самостоятельные пьесы на материале темы или [мотивно] связаны с ней, это вариации х а р а́ к т е р н ы е (жанрово характерные). В характерных [вариациях] каждая замечательна своей собственной экспрессией. Глазунов [в 6-й симфонии, Первом фортепианном концерте] пишет названия вариаций. [Может быть] вариация в [характере] мазурки, марша (часто траурного), скерцо, [встречается] стилизация фольклорного жанра.

Фортепианное трио Чайковского. 1881–82 годы — средний период. «Симфония для трех инструментов». Современники говорили, что эти вариации — эпизоды из жизни Н. Г. Рубинштейна. Вариации свободные и характерные (привлечение разных жанров). [...] Приблизительно в это время (80-е годы) [Чайковским написано много] симфонической музыки (сюиты), камерное сочинение «Воспоминание о Флоренции»: здесь замечательная композиционная техника, блестящее владение формой.

Повод [к созданию Трио] — смерть Н. Рубинштейна. В память о нем Танеев написал кантату «Иоанн Дамаскин». Русские музыканты вообще много сочиняли «трио памяти...»: Рахманинов памяти Чайковского, Гольденвейзер памяти Рахманинова, Шостакович памяти Соллертинского.

II часть. Послеклассические характерные вариации, свободные: разные по жанру, по характеру; [в каждой —] ярко выраженная индивидуальность. Тема в простой 3-частной форме, но [в вариациях форма темы] не сохраняется. Есть изменения гармонические, фактурные. Происхождение [темы] фольклорное (Чайковский и Рубинштейн на Воробьевых горах ***пили чай***, а цыгане пели им эту песню).

15.2.2002

Рахманинов, Рапсодия на тему Паганини. «5-й фортепианный концерт». Позднее сочинение, 1935 г. Рахманинову *остаются* 3-я симфония и «Симфонические танцы». В «Рапсодии» — все свойства позднего стиля. Последние сочинения — глубоко трагические и, кроме того, окрашены в цвет, который отличает всё эмигрантское искусство: рассуждение о потерянной родине.

В конце 30-х гг. люди мыслящие и чувствующие увлечены судьбами культуры, которые зависели от политических аспектов (Гитлер, Сталин): кризис гуманизма, люди перестают различать добро и зло. Позднее творчество Рахманинова имеет прямое отношение к философским или эстетическим сочинениям, где трактуются судьбы современного искусства. Томас Манн, «Доктор Фаустус». Типичный постромантизм.

Рапсодия [как жанр и форма] зависит от свободных форм 2-й половины XIX в.[, в частности,] от симфонических поэм Листа. Вилла Сенар, 29 августа 1937 года[: Рахманинов в письме к Фокину излагает идею балета][3].

Вариации свободные, жанрово-характерные ([есть] скерцозная, менуэт, лирическая кульминация вроде ноктюрна — 18-я вариация; в характере хода, в характере коды). Виртуозные. В основании — тема скрипичного каприса Паганини. Тема — простая 2-частная безрепризная форма («с серединой»), 2-я часть повторена.

!!! 1-я вариация [звучит] до темы, [имеет] характер вступления. 2-я вариация — после ц. 4. Вариации сгруппированы: вся рапсодия напоминает малое рондо.

11-я вариация — «переход в любовную область» (С. В. Рахманинов).

12-я вариация — «первое появление женщины». До 18-й — центральная группа: по тональному признаку. 12-я — d-moll — F-dur. 15-я — ходообразное скерцо F-dur. От 16-й — b-moll. 18-я — Des-dur.

В целом: a-moll — основная [тональность]. Средняя часть — d-moll — F-dur, b-moll — Des-dur.

С 19-й вариации — «торжество искусства Паганини». Что-то вроде репризы и по характеру, и по тональности. 22-я вариация — перерастание репризы в коду (предыкт). 23-я вариация — кода, последнее появление Паганини на 12 тактов в as-moll! Ц. 69 — a-moll.

Это свободная форма, так как форма — единственная в своем роде. Несомненная программность, свобода формы — в традициях Листа, может быть, Рихарда Штрауса. Фактически форма двойных вариаций: 2-я тема — Dies irae. [Эта тема] встречается у Берлиоза, у Листа («Пляска смерти»), у Рахманинова («Колокола», «Симфонические танцы»), у Мясковского (2-я соната, 6-я симфония). Dies irae — романтический символ смерти. Впервые здесь — в 7-й вариации (у фортепиано). Основное развитие связано с каприсом, но в конце [в «репризе» и коде] остается Dies irae.

Вариации ***очень свободные.*** Форма [темы] (2-частная) в вариациях большей частью сохраняется (повторяется 2-я часть). Иногда форма модулирует в 3-частную. Свобода — в ходах.

[3] См. примечание 29 в Части II.

22.2.2002

[Вариации на выдержанный бас]

[...] Одна из самых распространенных форм в XVII — первой половине XVIII вв. Здесь были созданы выдающиеся образцы, которые и по сей день остаются эталонами. Примеры: Бибер, Пассакалья g-moll для скрипки соло; Букстехуде, Пассакалья d-moll для органа; Гендель, Пассакалья g-moll из сюиты №7; Бах: Пассакалья c-moll для органа; Чакона из Партиты d-moll для скрипки соло; Концерт для клавира с оркестром d-moll, II часть. Вокальные образцы: Монтеверди, «Коронация Поппеи», заключительный дуэт Нерона и Поппеи; Пёрселл, «Дидона и Эней», Ария Дидоны; Бах: Месса h-moll, Crucifixus; Кантата №150, Чакона (хоровая).

В вариациях на basso ostinato — основные особенности музыки барокко.

Общие свойства [формы:]

— сочетание неизменяемости и обновления ([таково] техническое основание эстетического качества — двуединства постоянного и переменного);

— бесконтрастность (в этом отношении сходна с фугой); глубокий контраст, перепад звучности здесь исключается. Динамический профиль выровненный;

— формам на basso ostinato присущи устойчивость и фундаментальность (опорные возвращения темы). *Статика сооружения.*

Basso ostinato — простое и безотказное средство для [создания] устойчивости формы. [С его помощью] можно устроить любую крупную форму. [Вариации на basso ostinato —] форма протяженная, прочная, монументальная. Количество проведений баса — *хоть до завтра.*

[Эстетические] качества. Выражение только одного, текущего состояния (в пределах одного данного музыкального образа). Музыка классицизма по мере развития приобретает новые качества, что *противопоказано* музыке барокко. [Следствие — количественная] ограниченность форм барокко. Но если формы барокко показывают образ, то после этого о нем сказать уже нечего; это — от богатства средств варьирования.

Стилистика форм барокко. В общем вариациям на basso ostinato свойственны возвышенное содержание, характер повествования — то есть внешняя сдержанность. Но сдержанность — фасад, за которым — глубокое, вплоть до трагического, содержание ([«Дидона и Эней»,] Ария Дидоны; basso-ostinat'ные формы Баха). Иногда значительность содержания [проявляется и] в огромности объемов (Чакона из партиты d-moll).

Применение: в вокальной сольной, ансамблевой, хоровой, но чаще в инструментальной музыке. Либо как форма самостоятельного произведения, либо часть цикла.

Основными жанровыми разновидностями вариаций на basso ostinato в эпоху барокко были пассакалья и чакона ([между ними] много общего, [размер] 3/4 или 3/2).

Пассакалья (от французского «проходить», «протекать», «пролив», «проход», «переулок»; таким образом [значение слова] — «проходить по переулку»). В XVI в. это песня и танец (испанского происхождения). В XVII в. распространилась по Европе, [в том числе] по Италии. В Италии она *дистанцируется* от первоначального значения, переходит в инструментальную музыку.

Басовая тема чаще начинается с третьей доли, остановка на первой доле:

3/2 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅝

Пассакалья c-moll [Баха].

Характер maestoso, следовательно, темп не быстрый (замедленное движение, полнозвучие). Часто пассакалия [пишется] для сильно многоголосного состава ([например,] орган и инструментальный ансамбль). 1-е проведение баса всегда одноголосное. Басовая тема в пассакалии не изменяется, а если изменяется, то не серьезно; иногда передается в какой-нибудь верхний голос. Как норма, сочинение протяженное, характерно применением полифонических средств. Предпочтителен минор (так как [в пассакалии —] выражение торжественного состояния). Чаще пассакалия — сочинение самостоятельное.

Чакона (португальское слово «красоточка») с XVI в. из Испании распространялась по Европе. Характер менее импозантный, иногда даже лирический. Звучание умеренное, камерное. Часто предназначалась для скрипки solo или для клавира. Басовая тема в начале излагается с гармоническим сопровождением. Басовая тема варьируется очень сильно, как правило, переходит в другие голоса. Таким образом, остинатность отступает на второй план. Форма складывается как вариации на неизменную

гармоническую последовательность, а не на бас. Чакона — сравнительно небольшое сочинение, не столь грандиозное. Может быть самостоятельным произведением, но чаще — часть целого. Ритмическое развитие: остановка на второй доле:



Темы [вариаций на basso ostinato]. В ранних образцах — элементарные мелодико-ритмические последования, характерно нисходящее движение. Со временем темы становятся сложнее. К концу XVII в. распространяется [тип] темы — отрезок [нисходящей] хроматической гаммы от I ступени к V. Как норма, темы не очень протяженные (4 такта в умеренном движении). Темы замкнуты. Бывают темы с наложением, когда последний тонический звук — первый при повторении.

Что можно [изменять в последующих проведениях]? Возможны гармонические изменения (Бах). В некоторых случаях бас переносится в другую тональность. Кантата №150: тема в h-moll, а в центральной группе вариаций — в fis-moll, E-dur. Многообразны полифонические приемы, имитации прежде всего (Crucifixus). C-moll'ная Пассакалия Баха заканчивается двойным фугато. Фактурные изменения иногда очень разнообразны. В XIX – XX вв. большое значение приобретает тембровое варьирование.

Эпоха барокко — время расцвета вариаций на basso ostinato. Самое лучшее — это Бах. А после его кончины — *как ножом отрезало*. Венских классиков не устраивала статичность жанра. В конце XIX – начале XX вв. возрождаются.

1.3.2002

Венские классики, XIX век. После Баха значение этой формы уменьшается. Но это не значит, что формой не пользовались: Финал 3-й симфонии Бетховена; Финал 4-й симфонии Брамса. Бетховен написал [здесь] двойные вариации на basso ostinato: есть тема, а вскоре в верхних голосах в порядке контрапункта возникает еще одна тема. Таким образом, это двойные вариации.

В XIX в. basso ostinato использовали в качестве построения, входящего в более крупную форму: кода I части 9-й симфонии Бетховена; кода I части 6-й симфонии Чайковского. *Мелочи*: с помощью basso ostinato [сделан] предыкт в Увертюре к «Мейстерзингерам»; есть оно в Финале c-moll'ной симфонии Танеева. Особый случай — более крупный фрагмент: медленная часть g-moll'ного фортепианного квинтета Танеева (3-частная форма). Бас оказывается основанием формы, фундаментом. Основной смысл — в верхних голосах.

! Применение basso ostinato в XIX в. — частичное: время от времени [форма на] basso [ostinato] возвращается. Шуберт, «Двойник»; Хорал h-moll для органа Франка.

XX век — новое рождение формы, начало положили Танеев, Франк (в названных сочинениях), Регер (*Регер туда, Регер обратно*)[4].

Музыка конца XIX в. пришла к гармоническому и структурному кризису: потерялась тональность, а, следовательно, распалась форма (главная *заслуга* [в этом у] Вагнера и Листа). Прекрасная ясность формы была утрачена. Некоторые композиторы консервативного настроя, например Танеев, искали «противоядие». Находили в обращении к старинным (полифоническим) формам, отсюда — интерес к фуге и вариациям на basso ostinato. Компенсацией утерянной тональности оказывается стабильность баса.

Франк, Танеев, Регер проложили путь одному из самых влиятельных движений XX в. — неоклассицизму (оформляется в 20-е годы). К неоклассицизму прилагали руку разные композиторы. Неоклассицистский период Стравинского, едва ли не весь Хиндемит, частично Равель, Прокофьев, быть может, Шостакович. Неоклассицизм *презирал* романтизм; таким образом, *тема неоклассицизма — антиромантизм* (если не пародия, то, всяком случае, никаких личных чувств). Октет Стравинского: объективизм в музыке. Обращение к жанрам: фуга из «Симфонии псалмов»; Прокофьев: гавоты и Классическая симфония. Использование жанров и форм [давало] возможность писать ультрамодную музыку. Медленная часть Скрипичной сонаты Равеля — блюз (3-частная форма). Цикл Хиндемита [Ludus tonalis]: прелюдия — фуги — постлюдия (сделано здорово, но скучно). Новая венская школа: Антон Веберн, Пассакалья для оркестра; Шёнберг, «Лунный Пьеро», «Ночь»; Альбан Берг, Пассакалья из оперы «Воццек». У Хиндемита — *навалом*: III часть симфонии «Гармония мира»; вокальный цикл «Житие Марии». Стравинский: кода Симфонии псалмов; Септет. Шостакович: вариации на basso ostinato из симфонии №8 (*пример номер один*); 3-й квартет, II часть; опера «Катерина Измайлова»,

[4] Танеевская «полифоническая» шутка: фамилия композитора читается одинаково «в прямом движении» и «в ракоходе».

антракт; Скрипичный концерт. Щедрин: «Basso ostinato» (фортепианная пьеса); Полифоническая тетрадь; есть в каком-то из фортепианных концертов. [Используются] новейшие средства, например, додекафония. Инвенции Б. Тищенко для органа (*12 штук*): инвенция «Перестановки в басу».

Шостакович, Симфония №8 (лучшая симфония Шостаковича). Трагизм, известная взвинченность, выход за пределы обычных человеческих состояний.

Это одна из трех «военных симфоний». 1943 год, Сталинград. Здесь нет изобразительности, но ощущение времени передано здорово! У Шостаковича — предельные средства выразительности (наслоение гармоний, *страшные* комбинации инструментов, политональность). Кульминация в I части при переходе к репризе (две флейты piccolo в малую секунду [играют] трели) — *эффект зубоврачебного кабинета* [...].

IV часть — вариации на basso ostinato, двойные вариации (по [тому же] принципу, что и в 3-й симфонии Бетховена) — из-за контрапункта у валторны. Идет эта часть после *жутчайшего* скерцо (в симфонии два скерцо — II и III части). [А. Н.] Толстой по поводу этой части: «парад палачей».

Бас: большая гармоническая сложность, применение низких ступеней (у Шостаковича часто). 12 проведений баса без изменений (границы вариаций *измерять* по проведениям [баса] или по цифрам). 12 проведений — 3 группы вариаций. Руководящая идея [объединения] — оркестровка. I группа — струнные инструменты. Сложение полифоническое, наложение голосов [образует] аккорды. Ц. 117 — II группа (деревянные). Ц. 118 соло флейты piccolo — мертвая звучность. Ц. 121 — III раздел вариаций, так как на первом месте полифония струнных (канон в басу и верхнем голосе); от средней части остается кларнет. Ц. 123 — кода, флейта frullato и низкий кларнет.

Оркестр под управлением Мравинского, [запись] 1947 года.

15–29.3.2002

[к разделу ФОРМЫ ЭПОХИ БАРОККО]

[...] XV – XVI века в музыке — Возрождение. Основная идея эпохи Возрождения — человек есть венец Божьего творения, следовательно (опасный вывод): всё, что присуще человеку —прекрасно. Весь мир — сплошная гармония. Потом эпоха Возрождения стала разваливаться, к концу XVI в. — расслоение: искусство, ориентированное на разум (классицизм), — и искусство, ориентированное на чувство. Создатели [искусства] барокко поняли, что человек — не только сплошная гармония, [но и] сплошная трагедия (Шекспир). Барокко развивалось в декоративном искусстве[5] и в музыке (музыка стала говорить о человеческих чувствах) в Италии и Германии весь XVII век и половину XVIII. А холодные и остроумные французы [создали] искусство классицизма: литературу, живопись, музыку (Люлли) (французская музыка такой и осталась). Классицизм пришел в Германию позже, во 2-й половине XVIII в. (венские классики).

Эпоха барокко — сложное понятие. В музыке — сочетание светского и духовного («Хорошо темперированный клавир»); сосуществуют тональность и модальность, гармония и полифония, метр строгий и свободный. Смешение устоявшихся и экспериментальных форм — традиционных и вновь изобретенных. Усиление развития светских жанров (опера). Но: музыка отрывается от текста, то есть в XVII в. появляется [самодостаточная] инструментальная музыка.

Формы. Общие свойства. Господствует идея развертывания. Излагается мотив, и его характер распространяется на целое. Темы [внутри себя] однородные. Ровность развития. Никаких звуковых перепадов (только в больших произведениях), для формы характерна мягкость очертаний. Зато данное состояние выражается до конца. Музыка барокко не знает производного контраста, но при этом [в ней есть] постоянное обновление.

Устоявшихся типовых форм барокко не знает; оно знает общие приемы, пути создания формы, общие принципы. В сложении форм главное — не тематизм, а гармонические функции: T → D (I половина формы) → S → T. Это есть во всякой форме.

Формы бывают: полифонические, неполифонические и полифонизированные. Этих форм много. Четких границ между этими формами нет.

[к теме Малые формы]

Старинная 2-частная форма. Не похожа на классическую. Представлена в аллемандах и курантах. Иногда в прелюдиях и инвенциях: здесь границы [частей формы] обнаруживаются хуже (в прелюдиях — существенные наложения, расширения).

[5] Вероятно, имеется в виду известная декоративность скульптурных и архитектурных форм барокко.

Главная особенность — строение I части: **период типа развертывания**. Период модулирует всегда. Границы между составляющими сложны. Здесь 3 раздела:

— ядро. Показ исходной тональности и демонстрация мотивов, обычно — полный гармонический оборот. ХТК I, прелюдии. Иногда недостает заключительной тоники, каденция может быть половинной;

— секвентно развивающая часть может быть довольно большой. Есть отклонения (с помощью побочных доминант). Здесь — всякие неожиданности, например: секвенций может быть несколько. Бывают повторенные секвенции;

— заключение (каденция). Иногда это каденционный оборот в конце секвенции, когда вполне выясняется окончательная тональность. Иногда выделяется сменой техники (фактурного рисунка). Бах иногда делает каденцию в D и каденцию в параллельной тональности.

II часть. Принципиальны 2 случая: когда II часть [идет] сплошняком и когда II часть делится каденцией.

1-й случай — чаще в прелюдиях ХТК, также свойство танцев. Во время движения от начала к заключительной тонике возможны расширения и дополнения.

2-й случай: посередине каденция на S (могут быть 2 каденции на разных S). Устройство: 1-й отдел II части повторяет форму I части в упрощенном виде. Таким образом, последний отдел II части — ходообразный: *ходит* от S к T.

Рондó

[Другие названия:] «старинное рондó»; «рондó французских клавесинистов» (и Баха); «куплетное рондó».

Применение: обычно часть в сюитах, в партитах (но не аллеманда, не куранта, не жига и не менуэт). Финалы сонат Телемана; Бах, Финал концерта для скрипки E-dur; сюиты Куперена (имеют программные названия). Много рондó у Баха: Партита №2 c-moll [для клавира, Рондо]; Увертюра (Сюита) h-moll для оркестра[, II часть Рондо]; Гендель, Сюита G-dur, Гавот.

У французов своя терминология: рефрен — «рондó» (rondeau), эпизоды — «куплеты» (couplet — куплет).

Общий характер: сочетание очень простой песенно-танцевальной основы с изысканностью рококо. Изысканность в орнаментике. Гармония была и остается несложной, но со своими красками (таким образом, [в музыке барокко был] интерес и вкус к гармонической краске). Это все гармонировало с внешним видом инструмента, в те времена — произведением искусства. Клавесины не полировались, а расписывались (Рубенс). [Бывали] с одним, двумя, тремя мануалами.

В рондо преобладает простой гомофонный склад. Но если у Баха [при этом] много полифонии, то у Куперена чуть-чуть: преобладает мелодическое начало.

Форма адинамичная (детали преобладают над крупным планом). Весь интерес в частностях. По существу цепочка миниатюр: наращиваются мелкие единицы и получается большое число малоконтрастных частей (7–9 и больше). Части нанизываются [как] бусины на нитку, [вплоть] до безразличия к порядку эпизодов.

Рефрен весьма часто в форме периода, реже в форме простой 2-частной. Возвращается рефрен без заметных изменений, в основной тональности (но возможно варьирование).

Эпизоды идут в не далеких родственных тональностях, иногда в основной тональности. Материал — либо цитирование рефрена, [либо] (чаще) обновленный. Совершенно новый материал — редкость. Размеры эпизода часто равны [размерам] рефрена. Тональный план вполне свободный. Формы любые, от периода до хода (если ход, то замкнутый каденцией), иногда формы типа развертывания. Сплошь и рядом эпизоды модулируют. Часто похожи на середины.

♪ Один из лучших образцов рондó: **Бах, Гавот из 3-й партиты E-dur для скрипки** соло. Музыка веселая, изящная, легкая. [Существуют] переложения (Рахманинов).

Весьма типичное рондо, 9-частное: 5 рефренов, 4 эпизода. Превосходная организация формы. Здесь логика железная, не хуже, чем в классических формах.

Рефрен в форме малого периода, повторен. Структура: (2 2 1) — 1-е предложение. 2-е предложение с намеком на репризу в конце: (2 1 1 2 2) с простенькими гармониями. Проведения рефрена идут все без изменений. Таким образом рефрен [создает] эффект фона, а основные события — в эпизодах.

Эпизод I — 8-тактный периодообразный (2 1 1 2 2), малоконтрастный. E-dur — cis-moll.

Эпизод II — 16-тактный, по форме вроде инвенции. Музыка более или менее полифоническая. E-dur — H-dur.

Эпизод III — 16-тактный, A-dur — fis-moll (S). Форма двухчастная из двух больших предложений, где I часть напоминает (2 2 1 1 2), II часть приблизительно такая же.

Эпизод IV: 20 тактов. Форма достаточно свободная, в начале период неквадратного [строения], затем расширение и каденция с ОП на доминанте. Имитации. Расширение: gis ([в понимании эпохи барокко] очень далекая тональность).

Таким образом, во всей форме [господствует] идея тонального развития. *Железнологическое сочинение.*

Старинная концертная форма

Наиболее крупная неполифоническая форма этой эпохи.

Проведения темы [через разные тональности при посредстве модулирующих интермедий] — смысловой костяк формы. От наличия тем зависит четкость формы, от наличия интермедий — гибкость формы. Проведений темы должно быть не менее четырех, частей — не менее семи. Склонность к контрастному сопоставлению частей. Здесь очень развита техника мотивной разработки (источник сонатной разработочности), широко используются полифонические приемы.

Применение. Быстрые части концертов (первые и финалы). Большие прелюдии в сюитах. [Как часть формы: раздел] «B» [при общей схеме A B C] — быстрая часть в Увертюре[, то есть в I части оркестровой Сюиты] h-moll [Баха])[6].

Строение. Тема — всё что угодно от периода типа развертывания до фугато (например, в [упомянутой] Увертюре [из Сюиты] h-moll — фугато). Может быть старинная 2-частная форма. Имеет устойчивое изложение, замыкается кадансом. 1-е проведение на T, редко на D. Последующие проведения даются обычно в сокращенном виде, причем сокращения бывают сильные; могут модулировать, каденция может быть нечеткой или отсутствовать. Последнее проведение — полностью в основной тональности (может быть da capo).

Интермедии — модулирующие ходы. Тематика: может быть заимствована из темы, может быть [на] новом материале. Между собою интермедии — или разные, или схожие; могут продолжать друг друга. Структурно нетвердые: либо чисто разработочные, либо приспособленные для изложения нового материала. [В них] встречаются осколки темы, [которые] нельзя принимать за проведение темы. И наоборот: две интермедии могут идти подряд, разделенные каденциями. [Форма] может заканчиваться интермедией.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Рондó Куперена «Жнецы»;
Бах, Партита c-moll (для клавира), Рондó;
Бах, Двойной концерт (для 2-х скрипок с оркестром) d-moll, I часть.

Старинная сонатная форма

Первоисточник — старинная двухчастная. Старинная сонатная как-то подготавливает классическую сонатную форму. Получила развитие в 1-й половине XVIII в.: Д. Скарлатти, Марчелло, Дуранте, иногда Бах, Гендель. Традиции задерживались: нечто похожее у Моцарта, Гайдна.

Форма не очень развита (*две страницы*). Тематически мало контрастна (контраст двух тональностей, а не двух тем: эстетика барокко). Форма чисто гомофонная (полифонии либо нет, либо мало). Гармония бедная: это некий *апофеоз автентичности* (T, D).

Мотивы достаточно элементарны, темы малорельефны. Здесь есть разработка [внутри II части], но мотивной работы мало. Акцентность (резкие акценты, некоторая ударность), не связанная с квадратностью. Чрезвычайно свойственна повторность. Очень много секвенций. Изложение сдержанное. Преобладает двухголосие.

Форма «двухколенная»[7]. I часть («колено»): модуляция из T в D, если основная тональность мажорная; если минорная — в минорную доминанту или параллель. II часть — возвращение.

I часть: ГП, СП, ПП, ЗП. Эти разделы скорее намечены, чем сделаны. [Точнее, речь может идти об] «области» («зоне») ГП и СП, ПП и ЗП. Часто разделы не слишком выделены, таким образом, [существуют] 2 половины: ГП и ПП.

ГП наиболее индивидуальна среди остальных тем. Часто замкнута каденцией (полной или половинной). *Хуже*, когда границы между ГП и СП нет. Довольно часто [ГП] — период (из сходных предложе-

[6] См. примечание 34 в Части II.
[7] См. примечание 36 в Части II.

ний). *Хуже*, если ГП в форме предложения (малого). Иногда ГП — цепочка или повторение мотивов. *Совсем плохо*: ГП в форме хода (но в пределах основной тональности). Иногда ГП модулирует. (А вообще нормальная ГП не модулирует — *кроме советских композиторов.*)

СП — модулирующий ход в тональность D (на I или V ступень ПП). Часто обозначена секвенциями.

ПП. Главный признак — новая тональность, а не новая тема. Мелодический рисунок может не отличаться от ГП. [...] Чаще с тематическим обновлением. Формы любые, включая [самые] *чудовищные*. Часто, но не всегда, заканчивается каденцией.

ЗП всегда небольшая. [Ее] просто узнать по повторениям (ряд дополнений).

II часть. В начале обязательна разработка. Это ход (неустойчивое построение), который начинается в тональности конца экспозиции. Чаще всего разработка — разработанная ГП, разомкнутая, ведущая в ПП (то есть, например, начальный мотив ГП секвенцируется и т. д.). Иногда разработкой может быть захвачено начало СП. Как правило, разработка небольшая (8–10 тактов). Без заметной цезуры и каденции следует реприза. Главный признак — возвращение основной тональности (или [переход в S]). Начинается со СП или ПП, то есть в репризе нет ГП. Возможны перепланировки (например, после ПП — СП). Но ПП должна быть в основной тональности! Коды обычно не бывает.

Форма похожа на классическую сонатную форму, [следующий] шаг [к которой] — начать репризу с ГП в основной тональности. У К. Ф. Э. Баха это есть, то есть [у него —] ранние образцы классической сонатной формы.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ:
Скарлатти, Соната d-moll (в издании Гольденвейзера №9, [в издании] Peters'a I том №16).

[к разделу СОНАТНАЯ ФОРМА]

26.04.2002

Сонатная форма без разработки

Предмет определяется через отсутствие признака: это плохо. [К тому же] разработка — основной признак сонатной формы. [Есть здесь другие немаловажные признаки сонатной формы —] две темы и [соответствующий] тональный план, но это есть и в других формах. Таким образом, лучше использовать другой термин: неполная сонатная форма. Еще лучше определить эту форму через ее применение: например, очень часто это I часть циклического произведения типа сюиты (но не симфонии) — сонатины, серенады, дивертисмента; тогда это форма сонатины (Чайковский, Струнная серенада, I часть). В этой форме написано огромное количество увертюр, тогда это форма увертюры. Форма часто используется в медленных частях сонатно-симфонических циклов (как и малое рондо), тогда это форма медленной части.

Иногда форма граничит с двойной двухчастной A B A B', в вокальной музыке [это] форма [многих] арий: Моцарт, «Дон Жуан», Ария Эльвиры; Глинка[, «Руслан и Людмила»], Ария Людмилы в садах Черномора. Оперные арии — это не сонатная форма, это двойная двухчастная A B A B'.

Но! Существуют сонатные формы, где разработки как части нет, а есть разработочность. Например, ГП, СП, ПП, ЗП с активной мотивной работой: Медленная часть 4-й симфонии Брамса. На месте разработки может быть связка, которую можно иногда перепутать с разработкой: Чайковский, 3-я сюита, I часть. Небольшая связка: I часть «Шехеразады»; Увертюра к «Свадьбе Фигаро». То есть бывают формы, где все необходимые качества экспозиции есть, и форма ближе сонатной, чем любой другой.

Отсутствие разработки не может не сказываться на всем остальном. Здесь, как норма, темы более певучи (особенно в медленных частях), ГП и ПП мало контрастируют (отличаются скорее ритмически). Форма неизбежно меньше по протяженности. Строение простое (кроме Шостаковича). Экспозиция никогда не повторяется. Отсутствие разработки может компенсироваться варьированием тем в репризе: Скрябин, 3-я симфония, II часть. Обычно нет вступления и коды.

Применяется там, где не нужно развитие:

— в медленных частях сонатно-симфонических циклов (то есть на месте малого рондо). Моцарт, KV 332 соната F-dur №12, II часть; Бетховен: 5-я соната, II часть; 17-я соната, II часть; Брамс, 3-я скрипичная соната, II часть;

— много используется в увертюрах: к «Свадьбе Фигаро», «Севильскому цирюльнику», «Щелкунчику»;

— в первых частях произведений типа сюиты. Чайковский, Струнная серенада, I часть («пьеса в форме сонатины»); «Шехеразада», I часть; дивертисменты, серенады Моцарта и Брамса;

— в вокальной музыке, но [здесь] это все-таки двойная двухчастная форма (A B A B'). [«Руслан и Людмила»,] Ария Людмилы №18; [«Князь Игорь»:] Хор половецких девушек; Каватина Владимира Игоревича.

Иногда форма A B A B' очень близка по характеру и духу музыки сонатной форме из-за богатого развития тем в пределах экспозиции: Брамс, 4-я симфония, Медленная часть; Чайковский, 6-я симфония, Скерцо. [Сюда же примыкает] Медленная часть 5-й симфонии Шостаковича. Эта форма имеет тенденцию сближаться с другими формами, особенно если кода двойной 2-частной формы строится на материале 2-й темы (A B A B', где «B'» — кода): Франк, Соната для скрипки, I часть; Финал 6-й симфонии Чайковского.

Сонатная форма с эпизодом вместо разработки

Место разработки занимает развернутый **эпизод**. В нем есть дополнительный тематический и тональный контраст, но на самом деле форма не очень динамична. По типу музыки близок форме с трио: эпизод обычно вводится в характере трио, то есть сопоставлением, а не в процессе развития. Обычно эпизод достаточно развит. Может быть в форме периода или простой. Все достаточно устойчиво. Но [есть] особенные случаи, изысканные примеры: Финал 3-го концерта Рахманинова (вместо разработки — эпизод в форме вариаций на разные темы концерта). 7-я симфония Шостаковича, I часть, «эпизод нашествия» Es-dur: тоже в форме вариаций (Рахманинов слышал эту музыку: *не понравилось*). Возможен возвратный ход, связывающий эпизод с репризой (Бетховен, 7-я соната, Медленная часть). В некоторых случаях возвратный ход настолько значителен, что по существу разрастается в разработку: Глазунов, Скрипичный концерт, I часть.

Применение: либо медленные части сонатно-симфонического цикла (на месте малого рондо), либо (чаще всего) финалы (на месте рондо-сонаты). Не очень употребительна.

Соната с двойной экспозицией (форма классического концерта)

Концерты Гайдна, Моцарта, Бетховена. Исполнительский состав влияет на форму: диалог solo и tutti.

2 разные экспозиции: I — только оркестровая, II — сольная.

I экспозиция имеет вступительный характер, то есть она покороче, строится попроще (форма, фактура). ! Главное: она заканчивается в основной тональности, не модулирует; иногда вся ПП в основной тональности, иногда модулирует из D в T.

II экспозиция: солист. Посложнее, возможно мотивно-тематическое обновление. Иногда у солиста новые темы (новая ГП и новая ПП): Моцарт, Концерт d-moll. [Таким образом, всего в концерте могут быть] две ГП. Партии почти никогда не смешиваются, партия солиста не переходит к оркестру. Модулирует (нормативный [для сонатной экспозиции] тональный план). Строение: обычно сильно развиты СП и, особенно, ЗП — виртуозные, сложно написанные (солисту надо себя показать). Заканчивается на D_7 с трелью.

Разработка обычно начинается в тональности конца экспозиции. Начинает обычно один только оркестр. Разработки строятся гораздо проще, чем в сонатных формах. 3 раздела. Возможны большие оркестровые фрагменты. Сложная техника [мотивного развития] не типична. Концертный жанр ориентирован на слушательскую массу, следовательно, в нем не бывает полифонии (кроме Моцарта): *массовый слушатель не выносит полифонии.*

Реприза — неустоявшаяся часть формы. Возможны перепланировки (иногда из-за двух ГП), всё может быть (23-й концерт Моцарта: новая тема в разработке — это еще одна ПП [в репризе]).

Каденция солиста — часть формы. Род виртуозной фантазии на темы концерта. В старые времена каденцию импровизировали (часто [исполнители, однако,] записывали [ее] заранее). Но Моцарт, например, писал каденции ([известно, что он] импровизировал фортепианную партию d-moll'ного концерта). Формы каденции нет, строение свободное, правил не сущест-

вует. Есть характер фантазии и особенности фактуры (технические приемы): арпеджио, пассажи, смены темпа, диковинное сочетание и прихотливое чередование мотивов. У венских классиков имеет свое определенное место: средний раздел коды. **Кода** начинается в оркестре (напоминает начало разработки), на K^6_4 оркестр *вырубается* и — соло. Когда каденция возвращается к D_7, оркестру «нужно доигрывать коду».

Стиль каденции не ограничен, не предусмотрен. В XIX в. каденции [к классическому концерту] тоже импровизировали, но часто в другом стиле. ([Сейчас играют] концерты Моцарта [с каденциями] в джазовом стиле; *еще хуже* — додекафонная каденция.)

Форма с двойной экспозицией недолго держалась в европейской музыке, быстро вышла из моды. [В XIX в. это] Скрипичный концерт Мендельсона, [Скрипичный концерт] Брамса. Каденцию перемещали из коды в конец разработки (Мендельсон; Скрипичный концерт Кабалевского, III часть). В I части 3-го концерта Рахманинова переход к репризе оформлен как каденция. Остатки двойной экспозиции (ГП играет солист, потом ее повторяет оркестр) — в 3-м концерте Рахманинова.

Шостакович, 8-я симфония. 1943 год. Для своего времени крайне радикальный язык. Ясная сонатная форма. В I части хорошо ощущается зависимость от 5-й симфонии (строение), а там — влияние 6-й симфонии Чайковского. Раскол экспозиции на ГП (с СП) и ПП. Кульминация из разработки вынесена в пределы репризы. Реприза сильно переделана. Кода обещает продолжение.

I часть: Adagio, c-moll. Тон перенапряженный с самого начала до конца. [С начала —] расширенная тональность. [ГП —] 3-частная форма. Ц. 3 — кульминация I части 3-частной формы. Резкие гармонические средства. От ц. 4 — середина. Ц. 6 — реприза, [переход к] СП (политональный кусочек). Ц. 7 — СП, модуляция, доминантовый ОП. Ц. 8 — ПП, e-moll (при ГП в c-moll), остинатный ритм, период из 3-х предложений. Ц. 11 — середина на новом материале. Ц. 13 — речитатив у первых скрипок. Ц. 16 — реприза в es-moll. Ц. 17 — разработка. В разработке несколько разделов. Поначалу материал вступления. Полифония. Ц. 18 — ответ в a-moll. Ц. 19 — 3-й голос, имитация в a-moll. Ц. 20 — тема у флейты + тяжелая медь (ритм ПП). Ц. 21 — кульминация I раздела разработки. Ц. 22 — канон, ц. 23 — 2-й канон. Линеарная полифония. II раздел разработки от ц. 25, на материале вступления к ГП. Темы преображаются. Ц. 27 — ПП. Ц. 28 — канон. Эпизод в разработке: производный от ГП, разомкнутый.

Реприза. Клочки ГП. Ц. 35 — замена ГП на соло английского рожка. СП нет. Ц. 38 — ПП в C-dur. Ц. 41 f-moll — реприза ПП. Ц. 43 — кода на материале вступления.

Исполнитель Е. Мравинский (ему посвящена симфония).

17.5.2002

[к разделу СВОБОДНЫЕ И СМЕШАННЫЕ ФОРМЫ]

Вещь крайне неопределенная. Там, где непонятно, говорят «свободная форма». Это группа комбинированных либо модифицированных современных форм. Свободных или смешанных форм в чистом виде не существует, разделить их трудно: они *взаимопроникают*. Эти формы не повторяются [в разных конкретных произведениях]. Смешанная форма объединяет признаки двух или нескольких форм. Смешанные формы [были] и в старинной музыке (поскольку формы тогда еще не отделились друг от друга). Объединение уже сложившихся форм — с эпохи венских классиков. Свободная форма основана на существенных уклонениях от устоявшихся форм. Свободные формы оказываются смешанными.

Это формы, имеющие оригинальный план. [Каждая] имеют свою собственную, неповторимую логику. Свобода может выражаться, например, в неожиданном комбинировании[, смешивании] жанров. Бах, Хроматическая фантазия (и фуга): фантазия — органная импровизация, хорал в виде арпеджио, кода — речитатив (три жанра). Могут быть скомбинированы разные структурные элементы (Моцарт, Фантазия c-moll). Индивидуальная логика может быть в модуляциях (например, переизбыток энгармонических модуляций в «Маленьком гармоническом лабиринте» Баха). Фантазия f-moll Шопена: сонатная форма, но развитие и модуляции!

Свободные формы возникли в XVI в., энергично развивались в XVII и XVIII вв., как правило, в инструментальной музыке, но они свободные потому, что еще не сформировались основные. В XVIII в. появились свободные формы, которые носили название фантазий: И. С. Бах и К. Ф. Э. Бах.

Фантазия эпохи барокко. Признаки:

1) безрепризность при тональном плане T D S T;

2) общая импровизационность, свободное изложение (*у Филиппа Эммануила* — арпеджио);

3) зависимость от полифонического тематизма (органная Фантазия G-dur Баха).

Значение фантазии возрастает в эпоху венских классиков. Они выработали типовые формы, а затем их *смешивали*: фантазии Моцарта; Фантазия для фортепиано, оркестра и хора Бетховена.

Смешанные гомофонно-полифонические формы — изобретение Моцарта. Например: фуга + соната в финале симфонии «Юпитер». Затем: Увертюра к «Мейстерзингерам» Вагнера, симфонии Брукнера, симфония «Художник Матис» Хиндемита, Танеев, Глазунов.

Золотой век смешанных и свободных форм — XIX – начало XX вв. (баллада, поэма, рапсодия, фантазия, каприччио). Это определено свойствами романтизма.

Характерные явления:

— песни Шуберта («Маргарита», «Лесной царь»); всё это так называемые сквозные формы;

— баллады — прежде всего Шопена;

— сочинения Листа: два фортепианных концерта, Соната h-moll, симфонические поэмы;

— рапсодии, циклы миниатюр. Например, «Картинки с выставки» — и сюита, и рондо.

Эти формы связаны с увеличением роли программности. Программа оказывает влияние на строение произведений. Практически нет программного произведения не в свободной форме и нет свободной формы, которая не была бы программной. Таким образом, для каждого сочинения композитор *сочиняет форму*. Музыка [в XIX – начале XX вв.] стала *музыкой индивидуальных форм*. (А теперь — *музыка разрушаемых форм*.)

Формальные признаки. Обстоятельное экспонирование контрастных тем. Всегда интенсивное развитие и преобразование тем (разработочные приемы [придают] темам новый смысл). Темы, как правило, сильно контрастируют. Часто темы имеют *общий мотивный корень*, тогда это монотематизм (Лист, «Прелюды»). В репризно-кодовой части темы сближаются. Понятие репризы и коды совмещаются.

Какие формы смешиваются:

— сонатная и циклическая. Основные разделы сонатной формы уподобляются частям цикла: ГП — условно — сонатному allegro, ПП — медленной части цикла; разработка — скерцо, реприза-кода — очень условно — финалу (Лист и другие);

— соната и вариации. «Прелюды» Листа: соната, вариации плюс свойства цикла. Сонатная форма с двойными вариациями: «Исламей» Балакирева; III часть 11-й симфонии Мясковского.

— рондо и вариации. [«Руслан и Людмила»,] Баллада Финна (некоторые вариации сильно отличаются от темы). «Картинки с выставки»: рондо + вариации + сюита;

Произведение в свободной форме имеет программный замысел, который влияет на выполнение формы. Часто влияние оперы. Программа может быть не записана. Композиторы стали на путь сочинения формы для каждого случая.

Классические формы сломались.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть II. Курс лекций 2000–2001 гг.